

Antología de
teatro bufo cubano

Antología de teatro bufo cubano

Irina Bajini

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura

Bajini, Irina, 1961-

Antología de teatro bufo cubano / Irina Bajini. – Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes, 2018.

304 páginas: ilustraciones; 14 x 21 cm.

ISBN 978-958-774-645-7

1. Teatro cubano – Siglo XIX – Historia y crítica I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura II. Tít.

CDD 862.2

SBUA

Primera edición: abril del 2018

© Irina Bajini

© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades,
Departamento de Humanidades y Literatura

Ediciones Uniandes
Calle 19 n.º 3-10, oficina 1401
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 339 49 49, ext. 2133
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infeduni@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-774-645-7
ISBN e-book: 978-958-774-646-4

Corrección de estilo: Lina Mariño
Diagramación interna: Karina Betancur
Diagramación de cubierta: Neftalí Vanegas
Imagen de cubierta: Anónimo. Marquilla cigarrera, *Vida y muerte de la mulata*. Litografía.

Impresión:
Panamericana Formas e Impresos S. A.
Calle 65 n.º 95-28
Teléfono: 430 21 10
Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación.

Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964.

Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia.

Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015,

Mineducación

Contenido

Prólogo

El teatro bufo cubano como espacio de representación dramática y social	1
<i>Víctor Viviescas</i>	

ESTUDIO CRÍTICO

Obertura	17
----------------	----

Cuadro primero

De cómo Faust aprendió a bailar la rumba	29
--	----

Cuadro segundo

Traviatas y trovadores muertos de la risa	51
---	----

Cuadro tercero

Ya no “parece blanca” o el desquite de Cecilia	61
--	----

Cuadro cuarto

Un nuevo espectro recorre La Habana... y habla inglés	81
---	----

Cuadro último

Rumba con esperanzas	89
----------------------------	----

CINCO PIEZAS INÉDITAS

Petra o Una mulata de rumbo	99
<i>Francisco Valdés Ramírez</i>	

La mulata de rango	139
--------------------------	-----

José M. de Quintana

Por la Mostaza o La mulata Rosa	187
<i>José G. Nuza y Francisco V. Ramírez</i>	
Margarito o El traviato	217
<i>José Domingo Barberá</i>	
La gran rumba	257
<i>José R. Barreiro</i>	

Prólogo

El teatro bufo cubano como espacio de representación dramática y social

Presentamos la *Antología de teatro bufo cubano*. Esta es la reedición del volumen equivalente que fuera parte, en el 2009, de la Colección Soglie Americana, e incluye las obras *Petra o Una mulata de rumbo* (s. f.) de Francisco Valdés Ramírez, *La mulata de rango* (1885) de José María de Quintana, *Por la Mostaza o La mulata Rosa* (1890) de José G. Nuza y Francisco V. Ramírez, *Margarito o El traviato* (1892) de José Barberá y *La gran rumba* (1890) de José R. Barreiro. Todas ellas son obras del final del siglo XIX, es decir, escritas en los últimos veinte años del siglo. Los títulos que incluye la antología constituyen una apreciable muestra del teatro bufo cubano en muchos aspectos, dentro de los cuales destacamos tres: la condición del teatro bufo de ser espacio privilegiado para la representación del sujeto social, la de ser un lugar especial para verificar las transformaciones que sufre en la segunda parte del siglo XIX la representación teatral y, finalmente, la de permitir la constatación de que el teatro bufo no es un género individual, sino que actúa como una forma dramática que contiene múltiples modalidades, de las que cada una de las obras de la antología, podríamos decir, es una muestra. Esto es posible de reconocerse en parte por el hecho de que la antología recoge las aportaciones de cinco autores diferentes, por lo que cada pieza es también una muestra de la escritura de su autor, y si bien las piezas comparten la condición de la escritura bufa, cada una aporta matices y singularidades al tema y al género que dan cuenta de las modalidades, lo que esperamos mostrar más adelante con el comentario de cada pieza.

El teatro bufo es una expresión literaria y teatral importante que surge en la isla de Cuba al final del siglo XIX. En esta se verifica la representación de personajes, situaciones, condiciones, valores y problemáticas de la sociedad que le es contemporánea: una sociedad de

una extrema complejidad dada la persistencia de su condición colonial hasta el final de siglo, pero también una sociedad que reclama que los nuevos sujetos que la conforman, sus nuevas demandas y aspiraciones, ganen el centro de la escena, lo cual le da un contenido social importante a la representación literaria y teatral.

El teatro bufo cubano ha sido reconocido por los investigadores y críticos literarios y teatrales como una genuina expresión de la cultura cubana del siglo XIX, en un momento —la segunda parte del siglo— en el que Cuba continúa siendo ocupada por el régimen colonial de España, a pesar de que las naciones del continente de América del Sur ya han completado su proceso de independencia, lo cual no se logrará en Cuba sino hasta 1898, con la derrota del Imperio español, y se perfeccionará solo en 1902, cuando Estados Unidos termine la ocupación de la isla y se proclame la Constitución de Cuba.

La comprensión de la literatura —y el teatro— como representación, es decir, como plasmación literaria de la vida, los sujetos y las problemáticas sociales, designa la relación que establece la creación literaria con el contexto histórico, social y cultural en el que se produce. En el caso de Cuba, como en el de los demás países de América Latina y el Caribe, el siglo XIX es un período de una fuerte demanda para que la literatura asuma la dimensión de ser una representación social, lo que se vincula con el proceso de construcción de nación. Como ya está dicho, la isla de Cuba continúa hasta el final del siglo bajo el dominio colonial de España; no obstante, en la literatura se desarrollan diferentes intentos de identificación de lo que constituye la singularidad de lo cubano y de la cubanía, es decir, distintos ensayos de reconocer la singularidad de la nación cubana y de hacer de ella el motivo y el objeto de la creación literaria y teatral. En este proceso desempeñan un papel importante la novela, en primer lugar, pero también el teatro bufo que nos ocupa, sobre todo hacia el final del siglo.

Un aspecto fundamental de esta representación literaria-teatral es la inclusión de los personajes, los conflictos y las situaciones vinculados con la problemática multirracial de la isla, en general, y de la ciudad de La Habana, en particular; de manera especial, en lo que respecta a la comunidad afrodescendiente. Si bien el teatro bufo no es un teatro que se ocupe de manera exclusiva de la población negra

—Rine Leal identifica cuatro variantes del teatro bufo: la catedrática, la campesina, la parodia y el sainete de costumbres—, esta población sí tiene un lugar privilegiado en esta forma teatral, el cual se expresa en la inclusión y el protagonismo de las figuras emblemáticas de la raza negra: la mulata, el negro bozal y los denominados “negros catedráticos”, las figuras cómicas de los antiguos esclavos negros que ya han iniciado el tránsito a la educación ilustrada y a las profesiones liberales. La figura de la mulata y la inclusión de los mestizos en el espacio de la representación teatral y literaria habían hecho su aparición en la novela cubana de la década de los cuarenta con Gertrudis Gómez de Avellaneda en *Sab* y después, de manera especial, con Cirilo Villaverde y su novela *Cecilia Valdés*. Estas son las primeras expresiones de una representación seria y grave de los personajes del negro esclavo y la mulata libre, respectivamente. El teatro bufo continúa y profundiza esta tradición: acomete la representación de una sociedad plural y compleja en la que las distintas poblaciones negras y mestizas ocupan un lugar importante, incluso si la perspectiva privilegiada desde donde se mira al negro sigue siendo la del autor y el actor blancos y, por ende, en muchos casos los personajes mestizos siguen siendo objeto de mofa o, al menos, de risa burlona. Pero un aspecto es cierto respecto del teatro bufo: el protagonismo legado a los representantes de estas poblaciones otorga un sentido social fundamental a las creaciones dramáticas y teatrales que genera este teatro. El negro y el mestizo —de manera enfática, la mestiza—, con su singularidad, su forma de ser, su cuerpo, su visión de mundo y sus aspiraciones, ocupan el centro de la plasmación literaria-teatral.

Un segundo aspecto destacable es la condición teatral del género del teatro bufo. Esta formulación podría parecer paradójica, pero lo que queremos destacar es la reducción de las pretensiones retóricas y literarias del teatro bufo a favor de una gran expresión y explotación de la energía y el juego teatrales. Este es un teatro, podríamos decir, teatral, para mejor destacar que su fuerza está en la representación escénica, en su puesta en acción en el escenario, más que en la dimensión literaria del texto escrito. El teatro bufo es un teatro teatral. Esto significa que es un teatro donde lo que se privilegia es la performatividad del acontecimiento escénico, del acto teatral, de la intervención viva del actor, y en esta especificidad escénica su condición

musical tiene un papel importante. Aquí lo melodramático conserva el sentido original de ser un teatro musical, melódico, donde la danza, la intervención musical en vivo, el canto, la poesía de la guaracha tienen un lugar preponderante. Es también un teatro sonoro, no solo por lo musical, lo que ya está dicho, sino por el valor asignado al habla y a la expresión como medio de caracterización de los personajes y las situaciones. Como los lectores de este volumen lo comprobarán, gran parte del atractivo de este teatro está en la riqueza de la palabra hablada, en la pluralidad de registros de voz, en la caracterización que descansa en las formas lingüísticas de expresión. Sin embargo, la intervención musical en vivo, la danza y el baile tienen un valor igual de importante. Todo esto confluye para definir la preponderancia del aspecto plástico-escénico del acontecimiento teatral, la importancia de los juegos de caracterización del actor, la excelencia de la ejecución musical y dancística, y contribuye a la caracterización del teatro bufo como teatro teatral.

El tercer factor que queremos destacar es el del funcionamiento del teatro bufo como forma dramático-teatral que incorpora o incluye muchas modalidades diferentes. El teatro bufo funciona como una forma teatral más que como un género fijo, porque dentro de él tienen cabida múltiples modalidades expresivas. Rine Leal plantea que el teatro bufo es una forma teatral que es al mismo tiempo muchas formas diferentes: juguete cómico, sainete, absurdo, cuadro de actualidad, pieza corta o comedia. Esta variedad de formas, que se reconoce por las gradaciones temáticas —desde lo grave hasta lo liviano y casi procaz—, por las distintas extensiones —desde formas breves, pasando por las de extensión media, hasta verdaderas piezas extensas y complejas— y por las diferencias en el tratamiento de los temas, permite reconocer este funcionamiento del teatro bufo como forma o como archigénero. Se adiciona a esto que este teatro incorpora muchos procedimientos, como el golpe teatral, el desconcierto y el descarrilamiento (Leal 30), que son propios tanto del sainete o el cuadro de costumbres como de la comedia y la farsa, reforzando la pluralidad y la complejidad formal de esta forma de escritura teatral.

Un factor adicional que coadyuva para que se dé esta riqueza de la forma teatral es que el teatro bufo tiene un origen que proviene de distintas fuentes y de distintas edades. Este puede ser vinculado

con la tradición de las comedias griega y latina, con las moralidades del Medioevo, con la comedia del arte italiana y con la ópera y la ópera cómica del siglo XVIII; puede también ser reconocido como una creación del siglo XIX que mezcla lo lírico y lo dramático —lo melodramático— con lo bufo, lo ridículo y lo risible. El teatro bufo mezcla, pero no como una síntesis dialéctica, sino como yuxtaposición y aposición de formas y materiales diversos, tradiciones que dejan su huella y dan su aporte a las modalidades que constituyen el género. Pero una cosa es evidente, el teatro bufo articula procedimientos del melodrama y del cuadro de costumbres en una estructura de comedia y de burla bufá que no se sintetiza, sino que persevera en su heterogeneidad, la cual conserva. Este último aspecto pone en evidencia una condición festiva y carnavalesca que se expresa de manera privilegiada en el juego plástico escénico que mencionábamos antes, es decir, en el privilegio de lo teatral. Esta misma condición híbrida permite la proliferación de formas teatrales distintas y plurales. En esta antología, en solo estas cinco piezas, podemos reconocer al menos cinco formas distintas: una pieza breve que es un monólogo en *Petra*; un disparate cómico-lírico en dos actos y prosa en *La mulata de rango*; una pieza cómico-bufa en un acto y prosa en *La mulata Rosa*; una parodia de una ópera en *El traviato*, y una revista cómica lírico-bufa en una acto y siete cuadros en *La gran rumba*. Cinco piezas, cinco variaciones de la forma teatro bufo, cinco subgéneros o modalidades que expresan la ductilidad y plasticidad de la forma madre, la gran riqueza formal que constituye el teatro bufo.

Podemos ahora referirnos a lo que singulariza cada una de estas obras, pero de entrada debemos destacar la riqueza de la selección que ha hecho Irina Bajini para esta antología. Es una muestra expresiva de la riqueza del teatro bufo cubano.

La primera obra de la antología, *Petra o Una mulata de rumbo*, es un monólogo en verso escrito por Francisco Valdés Ramírez del cual no se conserva la fecha de representación escénica, aunque otras dos piezas conservadas del mismo autor permiten postular la década final del siglo como tiempo de su escritura. Este es un monólogo corto, por lo cual es una obra especial por su condición de pieza breve, forma que no es usual en el período de su aparición. En la obra, Rosa es una “mulata de veinte y cinco años” y “la acción pasa en La Habana”,

como señala el texto conservado. Estas dos indicaciones dan cuenta de la inscripción del texto dramático en un contexto determinado, el de la ciudad de La Habana en la contemporaneidad de su primera representación, al tiempo que focalizan la acción en uno de los personajes protagónicos y prototípicos del teatro bufo: la mulata. La acción transcurre, tal como está acotado, en una casa rica de muebles elegantes y consolas con espejo, jarrones con flores y copa de agua. La mulata es el tipo de una hermosa mujer mestiza que deviene en *femme fatale* que produce el deseo, la sumisión y, a menudo, la desgracia de los hombres que se enamoran de ella, ya blancos, ya mestizos, ya negros. El personaje resume su propia significación desde el inicio de su intervención al vincular su belleza y seducción al deseo de asistir a todos los bailes de sociedad:

[;]A qué esta forma de ninfa
Que yo al cuerpo suelo dar,
Y este aire aristocrático
Que es en mí tan natural,
Si no para darme gusto
En bailes de sociedad
Y trastornarle los sesos
A todo hijo de Ad[á]n? (V. p. 105 de este volumen)

De una manera excepcional, Rosa es una mulata que ha recibido educación de blanca, viuda de un marqués y casada de nuevo con José, el padre de su hijo. La acción consiste propiamente en un relato de su historia pasada de mulata célebre dirigido directamente al público como destinatario, frente al cual se sienta la actriz mientras se prepara para salir. El relato de su pasado y el anuncio de estarse preparando para asistir esa noche a un nuevo baile, que Rosa hace al público de manera directa, son la ocasión para que el personaje —y la orquesta— haga para el público un recorrido por los sones de moda: vals, cuadrillas, *polka*, etcétera, hasta llegar a la danza habanera, en cuyo elogio se detiene. Este último aspecto, el homenaje a la danza habanera, refuerza la adscripción del texto al contexto, al tiempo que destaca en esa vinculación el lugar privilegiado de la música en la configuración del género. Tanto la música como el

personaje de la mulata seductora tendrán importante figuración en las cinco piezas de la presente antología.

La mulata de rango, la segunda pieza de la antología, está presentada como “disparate cómico-lírico en dos actos y en prosa”. Es una pieza escrita por José M. de Quintana y con música del “Maestro Sr. Valenzuela”. Es pues una declinación del género, ahora llamado *disparate cómico-lírico*, con una mayor complejidad en la estructura dramática, en la que una acción más cierta se desarrolla en una arquitectura más compleja que mezcla aspectos melodramáticos con los propiamente bufos. Hay mayor complejidad en la arquitectura de la obra, pues es una pieza en dos actos. Hay mayor riqueza en la acción, pues hay aquí una verdadera trama; incluso, hay aquí una trama principal, la de Julia, la protagonista, que se ve doblada por una segunda trama, la que protagoniza Angelina, criada de Julia y mestiza como ella.

La obra abre con las demandas amorosas y de matrimonio de Santiago —también empleado de Julia y típico gallego que el género bufo representa— a Angelina, a quien hace la corte prometiéndole una vida rica en dinero si ella lo acepta y le es fiel, o bien una vida adobada con golpizas y encierros si, luego de aceptarlo, lo traiciona. Esta segunda trama cruzará toda la acción, ya que Angelina, quien al principio se niega, luego se muestra proclive a aceptar la propuesta de Santiago por el dinero que posee, a pesar del poco entusiasmo que este le produce. La acción principal está protagonizada por Julia, una hermosa mulata de éxito que se hace mantener por varios pretendientes, en especial por un marqués, que es quien aparece en esta ocasión para sufragar los gastos de sostenimiento de la mansión y de las fiestas de la anfitriona. Pero Julia se aburre de su situación, que la obliga a reprimir su condición festiva para poder estar a la altura del refinamiento que su condición de “mulata de rango” le reclama; cuanto más ahora que ha conocido a un joven amante, Pancho, mestizo como ella y de su condición, músico por lo demás, aunque pobre; también porque cuenta con el apoyo de su padre, un vividor afectuoso que aprovecha la condición de su hija y la secunda en todo lo que se le ocurre. Lo que se propone es, por cierto, simple, pero de una gran significación: por una vez dejar de lado el protocolo y las tertulias con el marqués y los señores de su clase que son sus

pretendientes e irse a una tarde de fiesta y música con su enamorado, su padre y los músicos de la calle, donde pueda renunciar a afeites, peinados y vestidos elaborados y pueda volver a ser una “mulata sanguigna” que cambie el calzado por “la chancleta”.

La mayor complejidad de esta pieza reposa en la asunción de una situación de conflicto: lo que Julia llama su “vida de ficción” choca con su condición íntima, con su deseo de volver al pasado. La situación está planteada como un conflicto, si bien este no es llevado a su máxima expresión y, tal vez por su condición de disparate, se resuelve por medio del engaño. Julia resume el conflicto de la mulata de rango que es elevada a una posición de privilegio por sus aduladores, quienes a su vez reclaman su sujeción y contraprestación como enamorada. En diálogo con su criada Angelina, a la que le pide que la trate como a una igual, el personaje sintetiza bien su condición ambigua:

Tú no ves que como yo soy una mulata, estos [refiriéndose al marqués en este caso] se creen con derecho a todo. Y yo, chica, ¿qué quieres? Por casualidad estoy en esta posición y como quiera que ni esto puede ser eterno, ni yo puedo ser nunca más que una mulata, aprovecharé esta situación mientras pueda, porque al fin y al cabo, el negro siempre es negro y bebe agua del pozo. [...] Ahí tienes tú marcado [el fin] de mi grandeza. Durará lo que mi belleza. Apagada esta, no seré otra cosa que la mulata Julia hija de la negra Juana. (V. pp. 148-149 de este volumen)

La tercera pieza, *Por la Mostaza o La mulata Rosa*, es una pieza bufa en un acto y escrita en prosa, con arreglo de José G. Nuza y Francisco V. Ramírez, y originalmente fue estrenada en el teatro de Variedades en febrero de 1890. Aquí, Coleta, una joven blanca, es amiga de Rosa (una joven mulata que ha vuelto de su retiro en Cienfuegos) y esposa de Chucho, descrito como un “joven taco”, es decir, curro, un joven andaluz con ademanes de chulo, mujeriego y buscavidas, según aclara la nota al pie de la edición original. En este caso, la trama es la del burlador burlado, pues Chucho ha sido prevenido de la llegada a La Habana de la Mostaza, una mulata presidida por su fama y con la que aspira a tener un amorío, sin saber que esta es la vieja amiga de su esposa, a quien le es leal y con quien inventan una trama para poner en evidencia la falta de lealtad del enamorado.

Completan la trama Jaime, un joven catalán, también enamorado de la mulata Rosa, y José, un negro congo, criado de la casa de Coleta y Chucho. El interés de la pieza reside en la estrategia del burlador burlado, en la que Chucho es puesto en evidencia por las dos amigas, al mismo tiempo que pone en riesgo a su compañera Coleta, que a poco está de ser cortejada por Jaime. Resulta importante la presencia del personaje del negro congo, José, por la ocasión de presentar este tipo especial del teatro bufo, el negrito, quien está definido por su particular registro de lengua —el llamado “español bozal” que caracteriza a los esclavos y a los libertos— y su carácter. También es importante porque da cuenta de la manera peculiar en que se articula la música con la trama, si bien esta articulación, en este caso, solo se da al final de la pieza, cuando todos los participantes en la comedia acompañan a la orquesta para cantar la guaracha final. Este cierre festivo que describimos es propio del género y aparece en todas las obras contenidas en la antología.

La cuarta y penúltima pieza, *Margarito o El traviato*, es una parodia, una reescritura que extrema lo melodramático de *La traviata* de Giuseppe Verdi hasta el nivel del bufo, escrita por José Domingo Barberá en 1892. La anécdota es conocida. Verdi se apoya en la historia de *La dama de las camelias* de Dumas para crear la heroína romántica que se sacrifica para salvar el honor de su enamorado, mostrando de esta manera una grandeza de alma que contrasta, al venir de la cortesana Margarita, con el materialismo de la sociedad de la época. Aquí, en la versión de Barberá, dos cambios definitivos apoyan su giro bufo: el traviato, ya lo dice el título, es un hombre, y la grandeza de alma de la protagonista original es reemplazada por el oportunismo del *dandy* que goza sin prejuicios de los amores de varias pretendientes. De resto, el esquema dramático, siempre en clave de parodia, sigue el del texto original, si bien en la combinación de escenas dialogadas y cantadas las primeras llevan el privilegio. Un aspecto importante de la tradición del teatro bufo es ilustrado por esta pieza: el del diálogo que tienen los autores y los creadores de este teatro cubano con las producciones que les son contemporáneas, sobre todo en Europa y en Estados Unidos. Con esto se corrobora que una de las fuentes del teatro bufo tiene una larga tradición que se remonta al siglo XVIII, primero con la ópera y luego con la ópera

cómica, en la tradición italiana, pero también en la tradición francesa. Aquel diálogo no niega la originalidad y la especificidad localista del teatro bufo cubano, las cuales se expresan en las apropiaciones que de temas y motivos, cuando no de argumentos y libretos musicales, este lleva a cabo.

La quinta y última de las piezas incluidas en esta antología es una revista cómica lirico-bufa en un acto y siete cuadros: *La gran rumba*, escrita por José R. Barreiro con música del maestro Jorge Ankerman y estrenada en julio de 1896 en La Habana. La obra nos introduce al género de la revista musical, que fuera uno de los privilegiados al cierre del siglo XIX. De la revista musical, cuya presencia verifica en diferentes capitales de la América Latina del tránsito del siglo XIX al XX, dice Magaly Muguerza que nace en París a fines del siglo XIX como teatro de revista, y de allí pasa a las demás capitales de Europa y luego también a las latinoamericanas, como ya está indicado: Buenos Aires, México, Río de Janeiro y La Habana. La revista musical es un teatro popular que mezcla la música con el baile y la exhibición de hermosas bailarinas con el comentario político de actualidad. Es una nueva evidencia del diálogo que establece el teatro bufo cubano con la tradición europea. Pero en Cuba los aires que se privilegian son los de la expresión local mestiza, los que ya son los aires que identificarán la isla de Cuba y la cubanidad: “En Cuba se escribe para las revistas mucha música popular que luego se va a pasear por el mundo” (Muguerza 50). Y luego destaca el trabajo de Jorge Ankerman, precisamente el compositor de la pieza que comentamos: “El director musical del Teatro Alahambra, donde el género se consagra, es el compositor Jorge Ankerman, quien siempre abre la función nocturna con un danzón a toda orquesta, y a veces de estreno”. También señala la autora que esta forma teatral combina lo espectacular con lo dramático y melodramático: “Hay que decir que este género de lentejuelas, malicia y piernas al aire, también reservaba un espacio para lo sentimental”. Pero también, para lo político: “Un último rasgo esencial en muchas revistas es el comentario político. Por eso no es raro que se desencadenen despelotes históricos en galerías y platea a causa de un incendiario dicho político, o de una ironía escrita en el papel o inventada al vuelo por la palabra y el gesto del actor” (Muguerza 51).

En *La gran rumba* no están presentes ni la fibra melodramática ni la política propiamente dichas, al menos desde nuestra interpretación actual, pero sí lo están otros dos rasgos muy singulares del teatro bufo: en primer lugar, la representación alegórica de conceptos o figuras o entidades no antropológicas y, en segundo lugar, la tradición de los *negros catedráticos*. La representación alegórica de figuras y entidades es parte principal de la revista, que se vincula con su condición episódica. Con esta queremos señalar la ausencia de una verdadera trama o argumento o historia que se relate y que construya un espacio dramático de interacción de personajes. Nada de esto hay en *La gran rumba*. La historia es muy concisa: se hará un concurso para saber qué nombre dar a un nuevo baile que se ha inventado y que se empieza a practicar en las calles de La Habana. Al concurso son convocados los barrios más festivos y tradicionales de la ciudad, o sus calles más emblemáticas, los cuales concurren al evento personificados por actores y, sobre todo, actrices que los encarnan. Una pareja de negros catedráticos hace las veces de jueces del concurso. La advertencia del inicio da cuenta de cómo deben ser caracterizados los barrios, encarnados ya por hombres ya por mujeres: “Los barrios y calles [...] saldrán vestidos alusivamente al nombre que lleven, como los ñáñigos, que vestirán camisas de alforjas, pantalón blanco, sombrero de jipijapa y pantuflas; algunas de las calles sacarán objetos alusivos a su nombre, pero estos exagerados” (v. p. 261 de este volumen). Concurren pues el barrio del Pilar, el de San Isidro y el Jesús María, encarnados cada uno por una mulata; la calle de la Zanja, representada por un chino, y la del callejón del Cuchillo, representada por un negro; y las calles del Sol, de la Reina y la Silueta, encarnadas por actrices blancas. Pero estos no agotan las figuras convocadas. Es preciso mencionar a la Rumba, que será la ganadora del concurso, representada por una hermosa mulata; pero también los personajes populares de la calle (un guardia, un guajiro, un timador, un negrito, un vendedor de periódicos, además de otras calles y barrios que no hemos mencionado).

Como ya está dicho, la revista es una forma teatral ligera, festiva y popular, que acomete un gran despliegue de figuras, lo que la acerca al desfile y a la comparsa carnavalescos. Quizás este privilegio es el que desplaza o deja vacante la necesidad de una historia o trama

propiamente dramática. De allí la condición episódica de la obra, que se resuelve como una sucesión de cuadros, cada uno de ellos divididos en escenas, que son distintas estaciones por las que atraviesan el par de negros catedráticos que, luego de haber dirimido el concurso del nombre del baile en el primer cuadro, deambulan por La Habana topándose con personajes y situaciones característicos de esta agitada ciudad. Dicho recorrido cierra en el cuadro séptimo con un gran baile:

Espléndido salón de baile a todo lujo: la orquesta tocará un danzón, todos bailan, entre los bailadores, unos hacen posiciones ridículas en la danza, otros no saben bailar, los que están sentados se burlan de los que bailan mal, hasta que por fin al largo rato se arma una gran bronca a causa de varios incidentes entre los bailadores por tropiezos, etcétera; en el apogeo de la safacoca cae el telón pausado. Se recomienda mucho este final a los actores. (V. p. 293 de este volumen)

Quedaba anunciada la pareja de *negros catedráticos* que son Tomás y Laureano, quienes son los jurados y los guías del espectador en el recorrido que la obra hace por los diferentes barrios de la ciudad. En la invitación que hace Tomás a Laureano para iniciar el periplo por la ciudad puede reconocerse el registro de habla ilustrada y académica llevada a lo hipertrópico que caracteriza a la figura del negro catedrático. Dice Tomás: “Me aplato: sería pa mí sublime satisfacción, me acompañara su ditinguida pesona a visitá lo ameno y etratégico lugare comune de tan mítica ciudad habanera”. A lo que responde Laureano: “Con el má emblemático plasé seguiré a uté en su ecusión automática po lo má calcinante que ofrece tan ilusorio panorama” (v. p. 270 de este volumen). Podemos reconocer aquí dos rasgos lingüísticos característicos: en primer lugar, la transcripción fonética de la lengua hablada por los personajes negros; en segundo lugar, la ampulosidad hiperbólica de los términos y la construcción verbal a la que recurren los dos personajes, lo que delata su condición *catedrática*.

La figura del *negro catedrático* tiene en efecto un antecedente importante en la tradición bufa: la trilogía de Francisco Fernández Vilalos, la cual es la única que se conserva y está incluida en el primero

de los dos tomos de la antología *Teatro bufo siglo XIX* que acopiara Rine Leal para la Editorial Arte y Literatura del Instituto Cubano del Libro en 1975. La primera de las tres obras de Fernández Vilaros tiene por título, justamente, *Los negros catedráticos*; la segunda se llama *El bautizo*, y ocurre un año después de la primera, y la última, *El negro Cheche o Veinte años después*, que ocurre veinte años más tarde, con lo que se da una continuidad argumental y de los personajes en la trilogía, de la que no podemos ocuparnos ahora. Pero sí debemos volver sobre la figura de los *negros catedráticos*. “El catedraticismo, que los bufos del 68 ‘descubren’ en el negro, existía desde antes, pues no oculta más que un afán imitativo, un salto clasista típicamente colonial” (Leal 27), dice el crítico Rine Leal. Es decir, en la figura del negro catedrático se expresa la transformación y la movilidad de la que son sujetos algunos negros que van transitando a nuevos espacios o nuevas funciones en la sociedad colonial —y aún poscolonial—, solo que en clave de parodia, como es el modo del teatro bufo. Esta figura del negro ilustrado es fundamental en la configuración del género, casi tanto como la mulata, el negrito y el gallego, que forman la trilogía característica del teatro bufo cubano del siglo XIX.

¿Qué pasa con el teatro bufo en el siglo XX que nace? El teatro bufo no tiene descendencia teatral en cuanto tal. Los críticos cubanos señalan su desaparición al final del siglo XIX. Habrá sido entonces una forma con una fecha de existencia precisa: 1868-1900. Habrá sido también una forma que se habría disuelto en la comedia vulgar, incluso “pornográfica”, como la nombra Rine Leal. Pero también podríamos pensar otras formas de descendencia y filiación. Por su condición teatral, el bufo cubano es un antecesor de gran parte del teatro moderno que se va a explorar y practicar en Cuba y en América Latina a partir de los años sesenta del siglo XX. La condición teatral de este teatro, a la que hacíamos referencia, permite esta filiación del teatro moderno con él. Su condición bufa y lúdica es también una característica que heredará este teatro del que hablamos. La condición performativa lo dota también de una gran teatralidad y actualidad. Esta condición lúdica, festiva, teatral volverá a ser apropiada y explorada por el teatro de creación colectiva en diferentes países de América Latina en la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, el teatro bufo cubano actúa como un equivalente

de otros teatros y otras tradiciones, como la comedia del arte antes mencionada o la ópera cómica, la zarzuela y la opereta, que permiten al lector y espectador, pero sobre todo al artista del teatro contemporáneo, remontarse a un origen y allí establecer diálogo con otras tradiciones prestigiosas.

Víctor Viviescas,
Universidad Nacional de Colombia

Obras citadas

Leal, Rine. “La chanclera y el coturno”. Prólogo. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. Tomo 1. Ed. Rine Leal. La Habana: Arte y Literatura, 1975. 13-46.

Muguerza, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad (1900-1950)*. Santiago: RIL, 2009.

ESTUDIO CRÍTICO

Obertura

*Tutto nel mondo è burla.
L'uom è nato burlone,
la fede in cor gli ciurla,
gli ciurla la ragione.
Tutti gabbati! Irride
l'un l'altro ogni mortal.
Ma ride ben chi ride
la risata final.*

Arrigo Boito, *Falstaff*

Es muy probable que estas palabras de amarga ironía con las cuales se cierra la última ópera de Giuseppe Verdi acariciarán y al mismo tiempo confundieran los oídos del público habanero que en 1894 asistía un poco perplejo a la primera representación cubana del *Falstaff* en el teatro Tacón de La Habana¹, a menos de un año de su estreno absoluto en La Scala de Milán. Desde luego, este espectáculo, cómico al igual que profundo y filosófico, poco tenía en común, por lo menos desde el punto de vista estructural, con su modelo shakespeariano, que el poeta italiano Arrigo Boito había “traducido” en *libretto* en una estrecha colaboración con el compositor de la música.

Si la observación del proceso de hibridación representado por la transformación de una pieza teatral en ópera lírica presenta aspectos de gran interés, mucho más sorpresivo y ortizianamente transcultural resulta aventurarse por la selva bufa de aquellas obritas orgullosamente criollas que en el último tercio del siglo xix dominaron la

¹ Sobre el estreno habanero de *Falstaff*, Enrique Río Prado, autor de un interesante estudio sobre la fortuna de la obra de Verdi en La Habana colonial, informa que la ópera no tuvo mucho éxito porque no fue entendida ni por el público ni por los críticos: “La incomprendición de los críticos cubanos que la juzgaron por vez primera quedó como una definitiva y evidente incapacidad de aquellos para el ejercicio de la profesión a que se dedicaban y solo pudiera esgrimirse en su defensa la probable deficiencia de la ejecución orquestal, manifiesta sobre todo por el insuficiente número de los músicos, aun para las obras más conocidas y de menos dificultades” (Río Prado 139).

escena cubana, amulatando la pálida tez de las tísicas heroínas románticas por medio de un proceso de exitosa canibalización de los cánones europeos.

Un estudio en este sentido, pues, impone sin duda una reflexión sobre el concepto de *traducción*, ya que la transformación paródica de un espectáculo musical —la ópera lírica italiana o el *grand opéra* francés— en comedia o zarzuela bufa puede verse también como la traducción de un modelo cultural a un modelo lingüístico. Si es verdad que desde la antigüedad clásica siempre se ha considerado parodia a una composición literaria o musical que deforma en sentido cómico o grotesco el estilo de un autor o el contenido de una obra, es legítimo afirmar que este ejemplo cubano es el resultado de una deconstrucción del modelo mediante su traducción recontextualizada, donde por *traducción* se entiende —como nos enseña la escuela semiótica— cualquier intento de traslado de contenidos entre dos códigos culturales diferentes.

Por otra parte, también a la luz de los más recientes *translation studies* y *cultural studies* (Van Dijk, Osimo, Bianchi), la traducción ya se suele mirar en su doble acepción de metáfora de la interpretación y de efectiva práctica textual donde participan los sistemas ideológicos, se forman las identidades culturales y se articulan dinámicas de poder y resistencia. De aquí que cualquier elección de estilo, lejos de ser el simple reflejo de un gusto personal, se vuelve indicio de pertenencia a una cultura, raza o religión; así que las contribuciones teóricas relativas a este tema, como ya fue demostrado por André Lefevere en su producción teórica (1967), pueden resultar fructuosas y estimulantes también si se aplican a investigaciones de argumento literario.

* * *

Hombres de teatro en la más feliz acepción del término, teatristas integrales, nacen con una vocación y empuje como tal vez nunca conoció nuestra escena, porque el *sturm und drang* bufo arrastró a todo el mundo, desde los más humildes intérpretes hasta los más elegantes espíritus de la época. (Leal, *La selva* 15)

Así define Rine Leal, inolvidable figura de crítico y pionero absoluto de las investigaciones sobre esta forma tan peculiar de expresión vernácula, a los protagonistas de lo que fue la más feliz aventura teatral de la Cuba colonial. El 10 de octubre de 1868, cuando en la isla se dio el alzamiento que significó el comienzo de las luchas por la creación del Estado nacional², la ópera ya era muy bien conocida y se apreciaba muchísimo, especialmente la italiana. El *melodramma* había hecho su irrupción en el siglo anterior con *Didone abbandonata* (el 12 de octubre de 1776 en el coliseo de La Habana) y, a partir de aquel momento, el género se fue haciendo habitual para los habaneros, a tal punto que hacia la década de 1830 constituyía su principal medio de distracción e incluso llegó a provocar manifestaciones de “fanatismo histérico y *kitsch*”, como en el caso de Marietta Gazzaniga, gran intérprete verdiana (Río Prado 67-88).

Para comprender el movimiento teatral de los bufos, que hizo su aparición oponiéndose a los espectáculos extranjeros más en boga (es decir a la ópera italiana y a la zarzuela española) con piezas cómicas enriquecidas de piezas musicales criollas, hay que remontar a su modelo próximo, que es el de los *bufos madrileños*, encabezados por Francisco Arderius (Alier 86). Este último, que antes de volverse empresario de éxito había sido pianista de café y compositor ocasional, durante un viaje a París en 1866 se había quedado sorprendido ante la vitalidad de las operetas y óperas cómicas de Jacques Offenbach en el Théâtre des Bouffes Parisiens, y se le ocurrió aprovechar la idea para el público madrileño. Lo que pretendía Arderius era presentar, a la manera del compositor francés, los temas mitológicos y clásicos, por ejemplo la historia de Elena de Troya o el mito de Orfeo, reducidos a “pura chacota burlesca, no exenta de sátira social” (Martín

² Según Torres-Cuevas y Loyola Vega, “Factores de tipo interno, como el creciente grado de explotación colonialista que España ejercía sobre Cuba, manifestado principalmente a través de la excesiva cantidad de impuestos; la imperiosa necesidad histórica de abolir la esclavitud; el creciente desarrollo del sentimiento nacional autóctono, que distanciaba a la Isla cada vez más de su metrópoli; y la madurez patriótica alcanzada por ciertos sectores terratenientes del centro-oriente cubano, que les permitió comprender la importancia de desatar una revolución anticolonial, se hicieron determinantes a la hora de comenzar la preparación del alzamiento” (231-232).

Moreno 52). La fórmula arraigó rápidamente en Madrid, gracias también al hecho de que en los dos países se vivía un malestar político y social parecido, ya que existía cierta correspondencia entre el régimen de Napoleón III y el de Isabel II, próximo a su fin.

El debut de los bufos habaneros, inicialmente dirigidos por el actor y autor Pancho Fernández, se dio de forma extraordinariamente exitosa el 31 de mayo de 1868. Además de su directa relación con el teatro español, este grupo de actores se inspiraba indudablemente en los *minstrel shows* norteamericanos que habían visitado La Habana entre 1860 y 1865. Sin embargo, a la desenfadada fórmula satírica y musical española y estadounidense se le había añadido un elemento humano nuevo y original: los personajes locales (gallegos tacaños, mulatas *sandungueras*, chinos hambrientos, muchachas *impuras*) y toda clase de negros³, desde el arlequinesco y bondadoso negrito hasta el tenebroso brujo o ñáñigo, con una serie de importantes consecuencias en las situaciones y temas, de preocupaciones sociales y hasta de expresiones lingüísticas.

Estos artistas, que proponen creaciones populacheras alternativas a la estética teatral dominante, se multiplican en pocos meses por toda la isla y forman ocho compañías. Su triunfo se debe precisamente a que recogen elementos de la nacionalidad cubana y aspectos de la sociedad criolla, como por ejemplo el afán imitativo, el anhelo al salto clasista, que de forma novedosa Pancho Fernández atribuye también al personaje negro. Nace así una famosa trilogía que comprende *Los negros catedráticos*, *El bautizo* y *El negro Cheche o Veinte años después*. Es indudable que este tipo de propuesta teatral favorece un acercamiento del público a la realidad del solar y al mundo de los esclavos libres, y a este propósito, con mucha razón, Leal observa que

³ No se trataba, por cierto, de una novedad absoluta: en efecto, ya a principios del siglo XIX, Francisco Covarrubias, “padre del teatro bufo cubano” según Carpentier (153-178), había comprendido muy pronto que los personajes que animaban sainetes y tonadillas podían ser sustituidos por tipos criollos, y a partir de 1812, la escena cubana empezó a llenarse de guajiros y otros tipos populares de la isla. Más tarde, en los años cuarenta, Bartolomé Crespo y Borbón, alias Creto Gangá, español aplatanado desde muy joven en la isla, introdujo el personaje del negrito en el teatro, parodiando el español bozal hablado en los barracones, la jerigonza y la chispa verbal, según una tradición culta que remonta al Siglo de Oro.

“las diferencias raciales se borran en ese caldo de cultivo marginal, y el anhelo de convivencia racial llega a la escena antes que a la vida real” (*La selva* 17).

Sin embargo, la razón principal del éxito de los bufos consiste en no limitarse a la creación de *plots* directamente relacionados con la actualidad y el problema racial, sino emplear, de forma sistemática, géneros musicales de raíz negra o *guajira* —la rumba, el guaguancó, la décima campesina, la guaracha y el danzón—, con la necesaria participación de una gran variedad de instrumentos de percusión casi siempre ausentes de las orquestas oficiales, lo que a ningún dramaturgo precedente se le hubiera ocurrido promover para el escenario. A esto hay que añadir el uso teatral de un idioma distinto del académico, una lengua llena de modismos y peculiaridades afro-negristas, gallegas, asturianas, chinas, guajiras, que se diferencia del español de la metrópoli y contribuye a la definición de la identidad cultural de la nación.

Los bufos habaneros, además, gozan de cierta independencia, ya que logran vivir de su trabajo y no se ven obligados a pactar compromisos con los empresarios teatrales, mientras que desde el punto de vista político se anteponen a los colonizadores de forma espontánea, ya que “su ideología no es esclavista ni sacarocrata, aunque, desde luego, estemos muy lejos de un deseo independentista en lo político y antinegrero en lo económico” (Leal, *Breve historia* 75).

Gracias a todo esto, estos artistas se transformaron, justo al comienzo de la guerra de Independencia y casi sin quererlo, en portavoces de “lo cubano”, al enfrentarse con las autoridades coloniales de una forma extremadamente seria: el 21 de enero de 1869, desde las candilejas del teatro Villanueva, donde la compañía de Pancho Fernández representaba *Perro huevero aunque le quemen el hocico*, una comedia de Jacinto Valdés que en sí no tenía nada de patriótico, de la garganta del humilde artista empeñado a cantar *El negro bueno*⁴ salió,

⁴ A pesar de originarse a partir de una pieza determinada, las guarachas —serie de cuartetas con estribillo cantadas por solista y coro con acompañamiento de guitarra, tres, güiro y bandurria, tambor y cornetín (Carpentier 157)— podían aparecer, sin ninguna variante, en distintas obras teatrales, por lo que se transformaron en obritas autónomas, vinculadas a la actualidad y bastante críticas

en cambio, un *viva* a Céspedes parecido al *viva Verdi* que tantas veces se había gritado en La Scala de Milán durante la época del *Risorgimento* italiano. La atmósfera se calentó y, al día siguiente, los “voluntarios” asaltaron el teatro tras una fusilada, y eso dio lugar a una serie de tumultos que acabaron en un tiroteo con relativa “matanza”. Las autoridades mandaron cerrar el teatro y los bufos se vieron obligados a exiliarse a México y a Estados Unidos, así que durante la guerra de los Diez Años el género bufo desapareció debido a la ausencia de sus protagonistas.

Sin embargo, en los albores de la Paz del Zanjón los intérpretes regresan lentamente y, el 21 de agosto de 1879, una nueva compañía de bufos se presenta oficialmente al público. La vuelta de los artistas significó otra temporada de triunfos con salas de teatro siempre llenas, una ampliación de estructuras y temas y una mayor politización a favor del autonomismo; escenografías ricas y espectaculares, partituras musicales más complejas y, sobre todo, la definición de un verdadero estilo bufo de actuación, gracias a la dirección de Miguel Salas, actor *capocomico* de gran talento. Los nuevos bufos continúan la tradición de Creto Gangá y Pancho Fernández, pero amplían su repertorio, incluyendo la revista de actualidad política, y cuidan con mayor esmero el elemento musical y coreográfico⁵. No se trata, sin embargo, de un enriquecimiento solamente formal: las cuatro más caras teatrales del negrito, del chino, de la mulata y del gallego, por ejemplo, van matizando sus características y se hacen cada vez más

en relación con la sociedad y con la moral cristiana. En 1882 se publicó en La Habana una antología de las guarachas más en boga (*Guarachas cubanas*, reeditadas en 1963 por Antón Arrufat), donde figuraba también *El negro bueno*, estrenado en 1868 y, a raíz del episodio del teatro Villanueva, transformado en canto de los mambises en la manigua, a pesar de no tener —aparentemente— ningún vínculo temático con la lucha por la independencia: Candela es un negrito de ‘rompe y raja’, que no se rebaja a nadie. Todos lo quisieran prender y desgraciarse, pero ninguno se atreve a hacerlo de veras, porque “si tira, se puede clavar” (*Guarachas cubanas* 64).

⁵ El papel desempeñado por los bufos en la evolución de la música popular cubana fue muy considerable. Gracias a ellos, todos los tipos de canciones y bailes urbanos y campesinos fueron sacados a la luz, difundidos y mezclados. Las exigencias de la escena diversificaron géneros nacidos de un mismo tronco y lo negro cobró definitiva vigencia.

personas, y en el reparto de las piezas empiezan a figurar también celadores, curros, timadores, guajiros y *yankees*, con su ambiente correspondiente. Esta cercanía a la realidad de la gente humilde de los solares o al mundo de la burocracia y de la corrupción se explica con el hecho de que autores y actores bufos, a pesar de su éxito, vivían modestamente y casi siempre morían pobres, no tenían esclavos a su servicio, actuaban en teatros populares y viajaban a la provincia; y desde su condición podían observar bien la vida doméstica y mantener estrecha relación con negros libres⁶ y con artesanos. De aquí vienen las parodias a la ópera italiana y francesa (analizadas en los cuadros primero y segundo) que se desplegaban en los grandes salones como el Tacón o el Payret, reducto de la sacarocracia criolla en alianza con los comerciantes españoles, o los ataques contra las peligrosas modas yanquizantes (cuadro cuarto), además del retrato complejo y muy matizado de las contradicciones sociales (cuadro tercero), porque “si legalmente España acepta en 1880 la igualdad de razas, en el teatro había que demostrar lo contrario”:

El bufo se hace marginal tras el Zanjón y el negro fue desplazado como héroe al transformarse en bufón, en una maniobra discriminativa que alcanzó la república neocolonial [...] Si legalmente España acepta en 1880 la igualdad de razas, en el teatro había que demostrar lo contrario. Y es en este contexto donde aparecen la mulata, el negro brujo, el ñañiguismo, la chulería, y ese ambiente marginal y delincuencial que nutre gran parte del repertorio. (Leal, *La selva* 37).

Los protagonistas de esta segunda temporada bufa escribían de prisa y no siempre llegaban a editar sus obras, así que casi nadie, a excepción de Miguel Salas y de Ignacio Sarachaga, tiene su perfil bibliográfico y biográfico definido. Investigar sobre un teatro sin autores —y a veces hasta sin piezas!— es tarea ardua y algo quijotesca. Al fenecido Rine Leal debe ir la gratitud de todos por haber editado, en 1975,

⁶ A propósito de discriminaciones pequeñas pero altamente significativas, habría que recordar que el negro libre, buen frequentador de teatros, durante casi todo el siglo xix solo tenía acceso a la cazuela, y fue a partir de 1885 que pudo tomar asiento en lunetas y palcos.

una antología del teatro bufo en dos tomos, que, junto con otra antología dedicada al teatro del siglo XIX y una colección de piezas de Sarachaga, representan todo lo que en Cuba (y en el resto del mundo) se ha publicado sobre el tema y sacado a la luz. Lo demás —que es muchísimo— yace inédito en la Biblioteca Nacional de La Habana y, más aún, en la Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas, que en su fondo especial (colección Paula Coronado) atesora más de cien obras, en buena parte manuscritas: un valiosísimo caudal teatral al cual no es nada fácil acceder y del cual he podido rescatar algunas piezas inéditas que, además de ser objeto de mi análisis, edito en la segunda parte de este volumen.

Obras citadas

Alier, Roger. *La zarzuela*. Madrid: Daimon, 1984.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

Guarachas cubanas. Curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas. 1882. Ed. Antón Arrufat. La Habana: Artes Gráficas, 1963.

Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

_____. *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*. La Habana: Arte y Literatura, 1982.

_____, ed. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. 2 tomos. La Habana: Arte y Literatura, 1975.

_____, ed. *Teatro del siglo XIX*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.

Lefevere, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España, 1997.

Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, 1992.

Osimo, Bruno. *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*. Milán: Hoepli, 2002.

Río Prado, Emilio. *Pasión cubana por Giuseppe Verdi*. La Habana: Unión, 2001.

Sarachaga, Ignacio. *Teatro*. Ed. Rine Leal. La Habana: Letras Cubanas, 1990.

Torres-Cuevas, Eduardo y Óscar Loyola Vega. *Historia de Cuba*. La Habana: Pueblo y Educación, 2001.

Van Dijk, Teun, comp. *Estudios sobre el discurso*. 2 vols. Barcelona: Gedisa, 2000.

Cuadro primero

De cómo Faust aprendió
a bailar la rumba

El primer objetivo de mi investigación —el análisis de la recepción del espectáculo europeo en los teatros cubanos de finales del siglo XIX— puede fácilmente empezar por el examen de *Mefistófeles* —parodia en un acto y seis cuadros— del dramaturgo Ignacio Sarachaga, ejemplo límite de reinterpretación del mito alemán de Fausto inmortalizado por Goethe, que a su vez el compositor francés Charles Gounod había contribuido a difundir con gran éxito, transformándolo en 1859 en sujeto de *opéra-comique*. En este sentido, es indudable que, más allá de una simple confrontación entre formas y contenidos diferentes, la atención en el aspecto literario, dramatúrgico y lingüístico favorece una imprescindible y natural reflexión teórica alrededor de temas ya clásicos como la *transculturación ortiziana* y el más moderno y discutido concepto de *híbridismo cultural* (cfr. Said; Toro; García Canclini).

La primera versión burlesca de la ópera de Gounod en lengua española, que se dio en 1866 en Argentina, es el *Fausto* de Estanislao del Campo, monólogo de un ingenuo campesino que en verso gauchesco relata su asistencia a una representación del *Faust* en francés (Borello 348-349). A este interesante y novedoso acercamiento al tema sigue un *Mefistófeles* concebido en tierra de Castilla, pieza en prosa y verso parcialmente cantada. Esta zarzuela, que se representa por primera vez con extraordinario éxito en el madrileño Teatro del Circo el 13 de noviembre de 1869 y luego en el Tacón de La Habana¹, es directa “imitación del francés y parodia de Fausto” (Pastorido s. n.), como se lee en la carátula del libreto conservado en el Museo de la Música de La Habana, y los que entonan el coro “Saltar, bailar, correr es un placer” (7) que abre la obra son estudiantes de escuela

¹ En el *Catálogo de los fondos musicales del Teatro Tacón de La Habana. Partituras y libretos* de Díaz Vázquez (198) aparece la partitura completa de Guillermo Cereceda impresa en Madrid, igual que el libreto de Miguel Pastorido, como confirmación de que “en la más fiel isla de Cuba” se ejecutaban en seguida todas las novedades espectaculares de la Metrópoli. Para confirmación del buen éxito de la nueva fórmula teatral, hay que señalar que en el mismo año, siempre en el Tacón, se estrenó *La reina de los aires*, farsa en un acto de Cristóbal Oudrid, otro importante autor de piezas para los bufos madrileños.

secundaria deseosos de “comerse la guásima”, más que universitarios. Lo que resulta curioso es que Fausto sea sencillamente su maestro, es decir que ni se dedique a la magia, ni interroge en su “ardente veille, / la nature et le Créateur” (Gounod 43), ni mucho menos se dedique, como en la versión de Goethe, a altos estudios de “Philosophie / Juristerei und Medizin / Und leider auch Theologie” (Goethe 32). A su vez, Margarita, que al principio de la obra aparece como huérfana y triste, es una alumna bastante entretenida y un poco traviesa que su maduro mentor no logra regañar por tenerle especial cariño, al estar secretamente enamorado de ella.

El mensaje hedonístico del coro es de una sencillez refranera, ya que insiste en que “quien lleva el alma herida y esclava de la pena / se aburre en esta vida y en la otra se condena”, y Margarita, alejándose de su tradicional cliché de doncella virtuosa, acepta sin mucha resistencia el consejo, ya que en seguida responde: “eso no lo quiero yo... / conmigo reíd, conmigo cantad / al júbilo abrid alma y corazón” (Pastorfido 10).

Los otros intérpretes masculinos mantienen mayor afinidad con sus principales características en el libreto francés de Jules Barbier y Michel Carré: Siebel es un enamorado quejoso y desdichado; Mefistófeles, diabólico motor de la acción, insiste en la importancia del oro y del dinero; mientras que un Valentín algo ridículo en su afán de guarda cuidadosa del honor de la hermana muere, como en la tradición, por mano de Fausto y maldiciendo a Mefistófeles.

Desde el punto de vista dramatúrgico, esta versión madrileña se distingue en su estructura de la ópera de Gounod por ser, ante todo, una zarzuela, o sea una obra que alterna diálogos hablados con números musicales, según una fórmula que, remontándonos a mediados del siglo XVII, se había ido enriqueciendo en los argumentos y contenidos a lo largo del siglo XVIII y la primera parte del XIX².

² Sobre este género musical abundan estudios no tanto relativos a su génesis, vinculada a la comedia mitológica de Lope de Vega y Calderón de la Barca, sino en cuanto a su desarrollo (al que contribuyó en el siglo XVIII Ramón de la Cruz), los cuales hacen mucho hincapié en la producción costumbrista de autores del siglo XIX como Francisco Barbieri, Ruperto Chapí y Joaquín Gatzambide. Una ágil monografía sobre el tema sigue siendo la de Alier.

La nacionalización de los temas y una declarada voluntad de oponerse a la música extranjera con la orgullosa afirmación de una vitalidad musical autóctona, que está a la base de la zarzuela moderna, no impide que en este *Mefistófeles* aparezcan también arias, dúos y coros, armónicamente simplificados y sin embargo afines, en la línea estrictamente melódica, a las piezas cantadas de la tradición operística francesa. En este sentido, hay que subrayar la inserción en el tercer acto de una “Canción del rey de Thule” directamente inspirada en la “Chanson du Roy de Thulé” o “Aria de las joyas”, que en el *Faust* ocupa una escena entera —la sexta del tercer acto—. Esta versión española de una de las arias más famosas del repertorio operístico francés en su conjunto, aunque simplificada y reducida respecto a su modelo³, no deja de ser, en cuanto citación explícita, un reconocimiento de su popularidad en España.

Sin embargo, hay que reconocer que el texto del libreto, no exento de grosera comicidad, básicamente se aleja mucho del espíritu del modelo, y lo hace de manera especial al final de la zarzuela, cuando Margarita, nada arrepentida, es condenada al infierno junto con Fausto. Una corte de diablos excitados por la vuelta de Mefistófeles con su rico botín de dos nuevos pecadores recibe a la pareja de la siguiente forma:

Poblemos estos ámbitos, espíritus del mal
y alcemos nuestros cánticos con júbilo infernal
presida Mefistófeles la impura bacanal
y de otra orgía báquica su vez de la señal.

³ Margarita canta una canción donde se cuenta que “Il était un roi de Thulé, / Qui, jusqu'à la tombe fidèle, / Eut en souvenir de sa belle, / Une coupe en or ciselé!” (Gounod 95), pero se interrumpe a menudo recordándose del desconocido (Fausto) que acaba de notar en la *kermesse* pascual. Terminada la canción, grande es su sorpresa al encontrar, junto a un ramo de flores (regalo de Siebel), un cofre de joyas (provocación de Mefistófeles), que empieza a ponerse mirándose en un espejo. Joyas y flores, causa de complicación y malentendidos en el original francés, desaparecen del libreto español: aquí Margarita, que ya es amante carnal de Fausto, se limita a cantar la historia de un amor ejemplar: había una vez un rey en el lejano reino de Thule, tan enamorado de su esposa fallecida que a la hora de morir quiso beber por última vez a su memoria con la copa que ella le había regalado.

[...]

En señal de nuestro agrado, bailemos genios del mal
una canción endemoniada, un galop infernal. (Pastorfido 65)

He dejado para el final el comentario sobre un episodio que, alejándose mucho del modelo francés sin aportar nada al desarrollo del *plot*, es típico de la estructura zarzuelística, que prevé la inclusión de entre-meses con música y baile al centro de la obra, con función de *entr'acte*.

En el segundo acto, después de una escena coral donde los estudiantes afirman la importancia de la fiesta y del placer, Mefistófeles, en el intento de aliviar las penas de amor de Fausto, con el auxilio de sus artes mágicas materializa delante de sus ojos un pequeño desfile de mujeres alternativas a Margarita, que incluye a la inglesa Margaret, a la cubana Margarita y a la napolitana Margherita. Lo interesante del caso es que cada una de ellas es acompañada por una música específica y característica, que contribuye a la definición —estereotipada, por cierto— de sus idiosincrasias nacionales. Así, las “sílfides de Albión”, entonando un coro de estilo haendeliano, promueven a un tipo de mujer tan frío y recatado que no canta ni baila, y ni siquiera un grupo de escoceses con sus gaitas logra emocionar a Fausto, que permanece del todo indiferente. Mefistófeles, entonces, juega la carta del exotismo y aparece una linda criolla, que en tiempo de habanera declara sin matices:

Yo soy Margarita
nacida en La Habana
morena y bonita
coqueta y galana
dime niño que sí
no me digas que no
para agradarte a ti
vine a esta tierra yo. (Pastorfido 33)

Fausto, aunque sintiéndose halagado, insiste en que ninguna muchacha, por bonita y sensual que sea, puede ensombrecer la luz de su Margarita. Ni la última candidata lo logra, aunque se esmerezca cantando y bailando:

In Napoli mi chiaman
la bella Margarita
la perla son d'Italia
non v'è un'altra più bella,
vedrai fuggir la noja
ed amerai la vita
se adesso tu mi vedi
danzar la tarantella. (Pastorfido 34)

Es fácil argüir que detrás de este *divertissement* sobre las diferentes tipologías de mujer (donde por supuesto gana la española) hay también una defensa de la música nacional, con sus tangos, rumbas, seguidillas, pasodobles, habaneras, jotas y sardanas, sin la cual la zarzuela dejaría de existir. Y quizás sea por la abundante presencia de castañuelas y guitarras en su partitura, más que por sus contenidos literarios, que una parodia de escaso peso dramatúrgico como este *Mefistófeles* llega a representar un tímido desafío a la ópera y a la tradición francesa y alemana en su conjunto.

Antes de llegar a su apoteosis paródica con la obra de Sarachaga, la presencia del tema de Fausto en Cuba es confirmada por diferentes partituras completas o parciales conservadas en fondos musicales habaneros, tres de las cuales voy a citar por orden cronológico:

- 1879: *Fausto*, parodia en dos actos. Música de Charles Gounod y libreto traducido del francés por Mariano Pina y Domínguez (Díaz Vázquez 33). Aunque en la biblioteca del Museo de la Música de La Habana se conservan solo las partes instrumentales de flauta, trompeta II y cornetín, este documento es una prueba más de la difusión en la isla del modelo original francés.
- 1889: *Lucifer*, zarzuela española en un acto y tres cuadros (Díaz Vázquez 175). Estreno cubano en el teatro Albisu de La Habana el 5 de julio, pero primera representación en el teatro Martín de Madrid el 23 de octubre de 1888. Autor de la música: Apolinario Brull. Libreto: Sinesio Delgado. La escena: en Madrid. Época: actual.

- 1890: *Lucifer*, música de Gaspar Villate. La obra, lejos de ser una parodia, se acerca por espíritu y estilo, según el juicio de Alejo Carpentier, que pudo analizarla parcialmente, al *Faust* de Arrigo Boito (Carpentier 176-177), ópera que se estrenó en La Habana tres años después, pero que el compositor habanero pudo haber conocido durante su larga estancia en París.

Al amparo del citado Miguel Salas, Ignacio Sarachaga —cronista respetado y figura de la sociedad elegante que se codeaba con Julián del Casal por ser compañeros de redacción de la revista *La Habana Elegante* y por el desprecio hacia la Colonia⁴— se dedica a escribir parodias y piezas teatrales llenas de personajes humildes, en defensa de lo nacional frente a lo extranjero.

En casi toda su obra, muy significativa, aunque cuantitativamente modesta debido a su muerte bastante prematura (falleció a los cuarenta y ocho años habiendo nacido en La Habana en 1852), este hombre de letras asume la música como el factor definitorio de lo cubano⁵. Ya desde el principio lo hace introduciendo en las piezas numerosos musicales directa o indirectamente relacionados con el componente negro y mulato de la sociedad. No se trata exactamente de una defensa o de una citación abierta de la música de los esclavos (Ortiz) y de sus cantos “en lengua” (que pertenecían a un área cultural y reli-

⁴ De forma muy aguda, Rine Leal en su introducción al teatro de Sarachaga explica que “[...] no obstante sus radicales diferencias, eran dos caras de una misma moneda. O si se quiere, dos formas distintas de asumir la cubanía. Imposibilitados de ser plenamente cubanos por el andamiaje colonial, al que sumamos la oligarquía criolla y sus cómplices autonomistas, buscaron sus raíces, uno en la poesía y el rechazo, la soledad y la angustia evasiva, y el otro, en la música, el choteo, el aplauso público y el éxito popular. Y ambos alcanzaron su cubanía por caminos distintos, porque ambos reflejaron un mismo fenómeno opresivo y alienante, aunque en vida y obras fueran antítesis y al mismo tiempo síntesis” (“*Ignotus*” 11).

⁵ Otra vez Leal subraya que “El balance es de veintitrés títulos: dos editados en su época, tres reproducidos después de la Revolución (*Mefistófeles*, *En la cocina* y *Arriba con el himno!*), siete que permanecían manuscritos y once perdidos o irremediablemente destruidos. En comparación con otros autores del género, la cifra no merece mayor atención [...]”; pero de nuevo estamos ante un autor para quien la escena es su verdadera expresión artística, y no la imprenta o el anaquel de la biblioteca” (“*Ignotus*” 13).

giosa todavía secreta y vedada a los blancos); es significativo, sin embargo, que las diferentes situaciones de baile —que desde principios del siglo XIX constituía la diversión preferida de los criollos— sean representadas de forma realística y sus artifices (cantadores, músicos, tamboreros) aparezcan en escena sin matices caricaturescos⁶.

Este es el caso de *Un baile por fuera* y de *En un cachimbo*, ambas de 1890. En la primera, “pieza bufa en un acto” que significó el debut de Sarachaga como dramaturgo, un grupo de artistas invitados a una “fiesta de familia” cantan una guaracha que despierta el entusiasmo general; asimismo, se hace alusión a la mala costumbre de “los mocitos” invitados, que a menudo abandonan el salón de la fiesta para insinuarse en la cocina y ponerse a bailar con “las negritas” (que evidentemente al menearse resultan mucho más sabrosas que “las señoritas blancas”). El ambiente de la segunda pieza, en cambio, es campesino: en el batey de un ingenio un grupo de trabajadores brinda a sus dueños un pequeño concierto de tambores para entretenérlos: “Vamos a ver si se baila yuca, pero de la buena”, exclama el mayoral (Sarachaga 72). Para los blancos aburridos que viven en la finca, bien lejos de la vida mundana de la ciudad, asistir a un improvisado tango⁷ es una inocente diversión, igual que jugar la lotería,

⁶ En realidad, estándosele vedadas una serie de carreras “nobles”, la música constituía para el negro libre una profesión muy estimable y además rentable, gracias a la moda de los bailes públicos, donde “se volcaban danzas españolas, francesas y mestizas, para dar origen a los giros y ritmos nuevos, que acabarían por dar un carácter peculiar a la música de la isla” (Carpentier 93).

⁷ Es posible que el tango argentino derive su base rítmica, además de su nombre, del homónimo baile de origen gaditano que en el siglo XIX ya se conocía y practicaba en Cuba y otros países de Hispanoamérica. Sin embargo, aquí, en el específico contexto campesino de la obra, me parece que el término *tango* se emplea solo para indicar una danza de negros genérica. Desde luego, sobre el origen del ritmo del tango y de la habanera quedan muchas dudas y, según Carpentier, “Demasiadas son las razones que nos inducen a creer que el ritmo del tango se conoció en América antes que en la Península, y que fueron los negros los principales responsables de su difusión. Además, no debe olvidarse que las danzas que nacieron en el Nuevo Mundo en los primeros tiempos de la colonización no eran muy distintas, unas de otras, a pesar de la diversidad de sus nombres. Perteneían a dos grandes grupos, dotados de idénticas características, dondequiera que el tipo de aportaciones raciales coincidiera. Se produjeron en los mismos países cuyos folklores aparecen marcados hoy por la presencia del ritmo del tango” (43).

con la diferencia de que no se atreven a practicarlo porque es extraño a sus costumbres: uno de los personajes, el viejo Siríaco, comenta por ejemplo que este tipo de baile le gusta mucho, pero no comprende “ese modo de *botar*” (Sarachaga 73).

Un año más tarde, con *Lo que pasa en la cocina*, cuadro de costumbres en un acto, Sarachaga parece insinuar que por medio del baile las diferencias sociales y raciales se reducen: los amos blancos aprenden a escondidas el danzón —buen ejemplo de “ajíaco” por ser el resultado de una mezcla entre ritmos y sonidos africanos y la contradanza, que había penetrado en Cuba a finales del siglo XVIII con la llegada de los franceses a Santiago huyendo de la Revolución haitiana⁸— para asistir a los bailes de cuna y codearse con los de abajo, mientras que los criados se disfrazan de blancos e imitan en la cocina un festín al estilo de los ricos.

La búsqueda de la identidad, sin embargo, pasa obligatoriamente, y hasta se define mejor, por la oposición a modelos culturales extranjeros, y por esto ya en 1881, con *Esta noche sí*, nos encontramos delante de una lucha entre guaracha y ópera italiana, que Leal define como “pugna entre la realidad y la apariencia, entre lo verdadero y lo hipócrita” (“*Ignotus*” 18).

Al estrenar su *Mefistófeles*, en 1896, Sarachaga ya no es uno de los muchos dramaturgos bufos, sino el último baluarte de defensa de lo nacional frente al extranjero, ya que Salas acababa de morir y buena parte del género, según señala Leal, “[...] se torna guerrillero, es decir, se pone abiertamente al servicio de los intereses coloniales, burlándose de los ideales nacionalistas, y una vez más la escena se transforma en campo de batalla ideológico-estético” (“*Ignotus*” 21).

⁸ Como bien explica Carpentier, ya a principios del siglo XIX el baile popular “[...] era el crisol donde se fundieron, al calor de la invención rítmica del negro, los aires andaluces, los boleros y coplas de la tonadilla escénicas [...], la contradanza francesa, para originar cuerpos nuevos. Esas orquestas de flautín, clarinetes, tres violines, un contrabajo y un par de timbales (Cirilo Villaverde), a más de güiros y calabazas [...] fueron las creadoras musicales de una música mestiza, de la que toda raíz africana pura —en cuanto a melodía y ritmos rituales de percusión— ha quedado excluida” (97). Y a propósito del danzón, baile de pareja enlazada, el mismo Carpentier afirma que “[...] tal como se tocó a partir de 1880, es una nueva ampliación de la contradanza, con las puertas abiertas a todos los elementos musicales que andaban por la isla, cualquiera que fuese su origen” (160).

Es muy improbable el hecho de que el *plot* de esta nueva parodia cubana del mito de Fausto se viera influenciado por el *Mefistofele* de Arrigo Boito, recién representado en La Habana, ya que en su estructura esta ópera italiana se acerca mucho más al modelo de Goethe que al de Gounod, e incluye una segunda parte ambientada en la Grecia antigua. Desde luego, el objetivo de Boito, poeta y compositor perteneciente al movimiento de la *Scapigliatura*, era el renacimiento de la música instrumental, la reforma del drama hablado y sobre todo de la ópera, que debería ser portavoz de un verdadero pensamiento filosófico y no simple pretexto para exhibiciones de virtuosismos canoros. Según él, Faust era un sujeto universal que se podía encontrar en la gran literatura mundial, ya que “ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male, è Faust [...]. Puoi discernere una favilla della sua grand'anima sotto il sopracciglio profondo del Manfredo inglese, come sotto la grottesca visiera del Don Chisciotte spagnolo” (Boito 10).

Es muy evidente, en cambio, que las preocupaciones de Sarachaga no eran filosóficas, sino muy concretas y relativas a la contingencia política y social cubana, y si había decidido escribir una “parodia en un acto y seis cuadros” alrededor de un personaje tan complejo como Fausto, no era para hacer hincapié en su “sete della scienza e della vita”, sino porque el elemento fantástico y ultraterrenal de la fábula en su conjunto —que por cierto el público cubano conocía bien en las anteriores versiones europeas serias y cómicas— se prestaba a la creación de una pieza algo espectacular y pirotécnica⁹, en cierta relación estética con la *zarzuela de magia* española del siglo XVIII¹⁰.

⁹ Sarachaga, tal vez para compensar la ausencia de Miguel Salas (consciente de que una parte del éxito de sus piezas se debía a la gran capacidad y fama de su intérprete principal), decide sorprender al público con efectos especiales, entre los cuales está la utilización de la luz eléctrica en la escena final del Inferno. A este propósito, Leal informa que “El pionero de la novedosa técnica fue el español Baltasar Torrecillas, que la emplea el 29 de junio de 1872 en la escena final del *Tenorío*, pero la innovación no se estableció en la mayor parte de los escenarios hasta finales del siglo” (*Breve historia* 21).

¹⁰ Me refiero a piezas musicales españolas de autores de la primera mitad del siglo XVIII, como Antonio de Zamora y José de Cañizares, que mediante una parodia de la comedia de magia del Siglo de Oro y una crítica de inspiración moderadamente iluminista a la superstición popular contribuyeron a la modificación

No deja de ser sorprendente, en su escueta sencillez, la primera acotación de la obra: *Fausto prepara su brujería*. En estas cuatro palabras se encierra un mundo provocativamente opuesto al del *Faust* tradicional. El protagonista de la parodia de Sarachaga es un viejo *brujo* que engaña al prójimo con prácticas supersticiosas. Pertenece al submundo barriotoro y es de raza negra, aunque no se diga nunca, porque es impensable que un blanco en el siglo XIX conociera los rezos y rituales “en lengua” necesarios para ejercer la brujería. Su desesperación, que lo lleva a invocar al diablo, no se debe a reflexiones filosóficas, sino a la tremenda envidia que siente por unos jóvenes que bailan la conga. En seguida se le presenta un viejo con “cara de pimiento morrón” cuyo nombre de pila es Mefistófeles, y con un gesto mágico hace aparecer la imagen de Margarita, la cual Fausto demuestra apreciar grandemente. Dada la situación, a Mefistófeles no le cuesta mucho trabajo convencer a Fausto para que firme el famoso pacto, después de aclarar que:

[...] en el mundo, lo menos
el noventa por ciento han sido
los que el alma me han vendido
y solo diez son los buenos.
Los otros... ¡Ah! Con un manto
de falaz hipocresía
se cubren y el mundo fía
y cree sincero su llanto.
Yo te lo juro: esos mismos
que nos escuchan, verás
llover la conciencia atrás
y en el pecho solo abismo. (Sarachaga 148)

Para que Fausto pueda seducir tranquilamente a Margarita, Mefistófeles tiene que entretenér a Marta, negra y fea, y le anuncia la muerte de su marido, Mateo Jorobitis, de “cólico miserere beriberi”.

del género de la zarzuela, que desde alegórico y mitológico se hizo costumbrista y realístico.

La mujer, asquerosa como “vomitivo de hipecacuana”, se enamora perdidamente de Mefistófeles y esta situación provoca diálogos de abierta comicidad.

Los demás personajes, Siebel y Valentín, mantienen cierta cercanía con su modelo francés, aunque el contexto cubano transforme a Valentín en un guapo de arrabal, en un bravucón que al recibir la estocada mortal por mano de Fausto grita: “¡Ay, socorro que me han rajado!”, “cojan agujas de cañamazo y cósanme el ojal que me han abierto...” (Sarachaga 160).

Llamativo es el cinismo de Margarita, que después de preguntarse si el hermano habrá muerto, se prepara a comer su ajiaco de boda. Grande es el susto de todos los comensales cuando, al destapar la sopera, se aparece la cabeza de Valentín, que llama a su hermana de “desprestigiada” y “mala mujer”, y a Fausto, de asesino (Sarachaga 161-162).

La escena final, “iluminada de rojo vivo” y “con decoración alejorica”, es la más espectacular de la obra, al igual que en el *Mefistofele* de Boito y en el *Faust* de Gounod. Mefistófeles regresa al infierno seguido por “dos amigos deliciosos, grandes pecadores”, que bajan del cielo en un globo aerostático. Marta, en cambio, llega de una forma aún más original: “Recuerdo que caí del globo en que íbamos juntos. En el espacio encontré una cuerda, me agarré a ella y me encontré este paracaídas” (Sarachaga 165).

Desde luego, es indudable el carácter desacralizador contenido en este desenlace final, donde los tres pecadores, lejos de arrepentirse, deciden buscar amparo entre los diablos para huir de la justicia terrenal.

Muchas, en la obra, son las alusiones al mundo negro, sea mediante la presencia de números musicales de matriz africana como la conga y el yambú, sea en la caracterización física de Marta, más “totí” que “flor de ébano” y definida por Siebel de la siguiente forma:

Eso debe ser cuestión de narices; como que es un poco chata, le gustan los olores fuertes. Qué lástima que el Ayuntamiento no la haya elegido para composición de las cloacas. ¡Marta! ¡Marta! Con esa nariz tan privilegiada, tú hubieras llegado a ser un buen empleado de la Sección de Higiene. (Sarachaga 163)

Se trata, sin embargo, de un desprecio *bonario* que no incluye un real y fuerte juicio moral de matiz racista.

Frecuentes, también, son las alusiones contemporáneas que contribuyen a reforzar el aspecto costumbrista de este *Mefistófeles*: “¿Us-
ted vino por telégrafos?”, pregunta Fausto a Mefistófeles (Sarachaga 146), sorprendido por la rapidez de su llegada; mientras que la po-
ción mágica que devuelve la juventud a Fausto es una mezcla de be-
bidas alcohólicas a la moda, bautizada *maspatán*, en la que destacan el ron nacional Bacardí y dos famosos licores europeos, el español Anís del Mono y el francés Anisette. Finalmente, cuando Marta, al saberse viuda, se desmaya en los brazos de Mefistófeles, este exclama: “La fortuna es que el fotógrafo de *La Caricatura* no anda por estos barrios” (Sarachaga 153).

Desde el principio la música parece imponerse con el objetivo de romper con la tradición europea. Desde luego, el *Mefistófeles* de Sarachaga es una zarzuela muy singular, ya que no comprende piezas originales de autor (cubano o extranjero), sino números famosos del repertorio culto y popular ya bien conocidos por el público. En esta parodia asistimos a un desfile musical que sugiere un acercamiento de Sarachaga a la estética de los espectáculos de revista que de allí a poco triunfarán en el teatro Alhambra de La Habana.

En orden de aparición, encontramos: una conga¹¹; un danzón a la sordina, que acompaña la primera aparición de Margarita; una alusión a San Pascual Bailón¹²; el vals *Sobre las olas*¹³; la habanera *Tú*¹⁴; la

¹¹ Al abrir el telón se oye una conga, música africana de los carnavales que se baila en la calle formando un largo tren.

¹² Fausto se define un “pascual bailón”, título de una famosa contradanza de 1803 publicada en 1881 por el editor musical Anselmo López (Carpentier 114).

¹³ En el cuadro segundo se mantiene el vals de la escena 5 del *Faust* de Gounod, pero en este caso se trata de un vals de Juventino Rosas, única pieza musical no cubana incluida en la obra. Como en otros países de América Latina, “el vals sería género cultivado con aciertos por los autores locales, hasta bien entrado el siglo xx. Sin embargo, el *vals tropical* no creó una tradición perdurable en la isla. Cuba no produjo, en el ritmo a tres tiempos, un *hit mundial*” (Carpentier 112). Posiblemente por esto Sarachaga se ve casi obligado a indicar, en este punto de su pieza, la ejecución de un vals de autoría española de grandísimo éxito.

¹⁴ La respuesta a la famosa aria de amor que Faust canta en la escena 4 del tercer

guaracha *El negro bueno*¹⁵; la canción *Yo he de llegar a ti*, que canturrea Siebel; el romance de *Juan Quiñones*¹⁶; *La puñalada*, otra canción de repertorio que canta el coro como comentario de la estocada mortal que Fausto acaba de asestar a Valentín, y finalmente un yambú, baile oficial del recinto infernal, preludiado por la orquesta junto a “efectos infernales y fantásticos”¹⁷.

Otro aspecto evidente de este *Mefistófeles* es que el modelo lingüístico alto y artificioso de los anteriores libretos europeos se transforma en vernáculo. Todos los personajes se expresan empleando modismos cubanos, aunque no de forma evidente como en otras piezas del repertorio bufo, donde predomina la presencia de un español de tipo negroide, caracterizado por la presencia de oclusivas sonoras, términos africanizantes y errores morfosintácticos, síntoma de escaso control de la gramática castellana¹⁸. Aquí, el vernáculo se

acto, puede ser la habanera *Tú* de Eduardo Sánchez de Fuentes, compositor que pasó a la historia por ser autor de *La dolorosa*, “ópera que habrá de quedar como la expresión más acabada del verismo en América” (Carpentier 188). Desde luego, Margarita no es “une âme innocente et divine” (Gounod 93), sino una “adorable trigueña”, una “reina entre las flores”, y no se ha criado en una “demeure chaste et pure” (Gounod 93), sino “En Cuba, la isla hermosa del ardiente sol” (Sarachaga 150).

¹⁵ Valentín canta *El negro bueno*, una de las guarachas más antiguas y populares de Cuba, donde aparece el personaje del negro bravucón, el fogoso “Candela”, “negrito de rompe y raja, / que con el cuchillo vuela, / y corta con la navaja” (Sarachaga 155).

¹⁶ Mientras Fausto y Valentín se preparan para el duelo mandando amolar sus espadas, la acotación indica que se cante *Juan Quiñones*, romance de ambientación habanera, cuyo protagonista quiere escapar de sus “obligaciones”, habiendo dejado a la mujer encinta, pero lo cogen y lo llevan al juzgado a firmar su casamiento: “¿Quién te mandó, Juan Quiñones, / comer fruta prohibida? / Hoy tienes obligaciones / mientras te dure la vida” (Sarachaga 159).

¹⁷ El yambú es, técnicamente, un ritmo que entra en la rumba, y la *rumba* en Cuba es un término musical genérico (algo así como el *tango*) con el cual se define una música de fuerte ritmo, con gran aparato de percusión, que acompaña una danza vivaz y una coreografía que remoza ritos sexuales. Aquí, entonces, lo más importante es evocar una atmósfera lasciva y pecaminosa dentro de un contexto festivo.

¹⁸ A partir de la constatación de que en el siglo xix, época aurea de la esclavitud colonial, en Cuba circulaba una variante imperfecta del español, exenta de siste-

da solo en ocasiones: “¿Tú quié cambiá?”, pregunta Mefistófeles a Fausto (Sarachaga 151); sin embargo, abundan los juegos de palabras, el empleo de americanismos antillanos, las alusiones a refranes y dichos populares que contribuyen a crear una atmósfera cómica cercana al vodevil.

“No me digas esas cosas tan cariñas porque soy algo jamoncita, soy muy pirotécnica y puedo hacer explosión como un volador con bomba”, dice Marta, y Mefistófeles, en un mutis, exclama: “¡Qué cara de cherna ciguata tiene!” (Sarachaga 151), mientras que Siebel confirma su papel de amante infeliz con las siguientes palabras: “Llevo luto en el corazón y como llevo luto, no como más que frijoles negros y calamares en su tinta [...] Si yo fuera a vender las calabazas que me ha dado Margarita me hacía rico” (155).

Abundan también los modismos; por ejemplo, Margarita pregunta: “¿Habrá largado el piojo?” (165), y más adelante Fausto dice: “¿Quién es esta mujer tan sabrosa?... Está de arranca pescuezo” (Sarachaga 147).

Es evidente que en el caso de *Mefistófeles* el origen francés del espectáculo se pierde, aplastado por la fuerza del mito de Fausto. Sin embargo, en el repertorio bufo no faltan alusiones a Francia, aunque bastante episódicas.

La pieza musical —un “ajíaco bufo-lírico-bailable”— del repertorio habanero que sin duda resume el sentimiento del público cubano hacia los elementos extranjerizantes de proveniencia francesa se estrenó el 28 de enero de 1882 en el teatro Torrecilla y contó con el libreto de la música de Enrique Guerrero y un elenco de primera (Morales Álvarez 10).

maticidad en su estructura y en sus formas y fuertemente polimórfica, el debate acerca de la existencia de una lengua criolla de uso comunitario general entre los esclavos provenientes de África —definidos por la historiografía como *negros bozales*— continúa sea dentro de la joven escuela cubana de lingüística, sea en ámbito internacional. Al ser fácilmente identificable por cualquier hablante de español estándar como “habla de negros”, esta variedad lingüística por mucho tiempo ha sido llamada *lengua bozal* e imitada con intenciones paródicas. Su utilización es abundante en el teatro cómico del siglo xix. A este propósito, véase Aguilera Rodríguez; García *et al.*; García González, y Perl.

En *El proceso del oso* la técnica empleada es la de la revista: todos los géneros cubanos del momento desfilan por la escena y se enfrentan decididos a la influencia extranjera, para terminar por absolver de sus pecados al danzón, “El oso”, y establecer así la preponderancia de lo cubano ante lo importado. El blanco principal es, en este caso, el can-can, ritmo traído de Francia por los bufos madrileños que había provocado un extraordinario entusiasmo en el público masculino, aunque encontró mucha resistencia ideológica entre los tradicionales, como atestiguado por la guaracha *Rumba criolla*, donde se lee:

Las mujeres bailan rumba
y critican el can-can,
porque con el tumba-tumba
de la rumba, tumbarán. (*Guarachas cubanas* 30)

El primer género musical que se presenta ante el público es “el caballero Minué”, tradicionalista e inconforme con los cambios, con la “modernidad” capitalina donde reina el lujo y el despilfarro, abundan los rateros y carteristas y el dinero no da abasto:

Pero las calles
siguen... malísimas
y cuando llueve
se necesita
andar por ellas
con salvavidas. (Morales Álvarez 20)

Si el blanco Minué está inconforme, en peor situación se encuentra “el congo Luango”, en representación de los bailes africanos:

Yo no saco lotería
y siempre compra billete,
marayo pata mi suete,
yo so negro degraciao,
sumecé... ya tá cansao
de chapiá con la machete. (24)

Nadie, de hecho, se siente a gusto en esta época donde “time is money, según la máxima americana”, como dice la “Danza criolla” (25), que ya no es un baile de figuras al estilo de antaño, sino una simplificación para gente que tiene prisa, “desterrada del Louvre, de las escuelitas y de los bailes de prosopopeya” (26).

Terpsícore está decidida a casar a la Danza con Lancero, que representa al capitalista inglés, y Minué se encarga de catequizarlo. Las primeras “clases” de lengua ocasionan unos cuantos malentendidos lingüísticos, que hacen de esta pieza una verdadera mina de modismos criollos de gran sabrosura, pero lo que nos interesa en este caso es la paródica presentación de Musiú Can-Can, recibido por las notas de la *Marsellesa*:

Alón anfán de la patrí
musiú Can-can et arrivé,
con un canto bien yolí
recibamos al mosié.

[...]

¿Qué le gusta al francés? Petipuá.
¿Qué le gusta al francés? Champiñón.
Bribón... Bribón. (28)

El elemento más importante es la actitud cosmopolita del personaje francés, que se encuentra muy a gusto en el ambiente tropical y declara su deseo de aprender el danzón cubano:

Ce muá, mesier á medams... Ye suis arribé á la Habana il iá bocú de tam, me ye cruá mes amí que yene turnere plu dans la France par que ye eme bocú le plátano frito, le moniato á tut sa... ma gluar et un ver de caná pur muá yl ni á plu pican que una guaracha de Guerrerito... an petit bon hom pas plus hout'cá ¡me que talan!... Ye chanté á merveil de la operá... de le vodevil... music de Ofembac, de Lecoc... (*Murmillos*). Ne el croayé pa?... atandé. (*Canta una canción francesa*). (29)

Lejos de pretender controlar una realidad nueva y extraña con la racionalidad y el dinero, como intenta Lancero, ridículamente aferrado

a un diccionario europeo donde no encuentra las palabras clave para entrar en el mundo de Danza, de Congo y de Minué, Can-Can opta por “aplastanarse” y, en el pleito celebrado contra “el Oso”, se pone del lado del procesado. Y la misma característica positiva de extranjero portador de modernidad se podría atribuir al *monsieur Floripan* de *Del parque a la luna*. En esta “zarzuela cómico-lírica sobre asuntos cubanos” de Raimundo Cabrera, estrenada en 1888, el personaje extranjero es “un físico *comm'il faut*”, que gracias a su invento —un “wagón que cruza el aire invisible sin marearse el viajador”— organiza viajes a la luna “con bastante *sans façons*” (Cabrera 132). Por esto no extraña de ninguna manera que Floripan se oponga con firmeza a la actitud colonialista del español Carlos, que pretende apoderarse del nuevo territorio y lo declara provincia española. En resumidas cuentas, para los bufos de finales del siglo XIX, la lujosa y europeísima Francia, a pesar de ser objeto de parodia y crisol de temas para diferentes situaciones cómicas, no significaba solo fustán y *negligé*, moda parisienne y vals de salón, sino que se percibía como país progresista y libre: lo que los autores bufos criticaban no era la cultura francesa en sí, sino la imitación foránea de los burgueses gentilhombres, tal como lo había hecho Joaquín Lorenzo Luaces, dramaturgo que en la década del sesenta había escogido a Molière como modelo, sin que esto significara renunciar a lo propio, para criticar a la aristocracia y sus “preciosas”¹⁹.

¹⁹ Rine Leal, en el prólogo a la única antología del teatro cubano del siglo XIX hasta ahora publicada, escribe que con Luaces “no hay ruptura sino continuidad, enriquecimiento, culminación de una línea”, y que su obra maestra, *El fantasmón de Aravaca*, “cuaja estas tendencias, satiriza al *indiano* que en una tierra de azúcar blanca y esclavos negros trata de pasar por noble de contrabando, y desnuda el afán de imitación foránea de este burgués gentilhombre” (“Para leer” 16).

Bibliografía citada

Aguilera Rodríguez, Juan Carlos. "Comportamiento de rasgos criollos en algunas obras del teatro bufo cubano del siglo ix". *Papia, Revista de criollos de base ibérica* 2.1 (1992): 51-73.

Alier, Roger. *La zarzuela*. Madrid: Daimon, 1984.

Borello, Rodolfo A. "La poesía gauchesca". *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ed. Íñigo Madrigal. Tomo II. Madrid: Cátedra, 1999. 348-349.

Cabrera, Raimundo. *Del parque a la luna. Teatro bufo siglo XIX. Antología*. Tomo II. Ed. Rine Leal. La Habana: Arte y Literatura, 1975. 125-184.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

Díaz Vázquez, Yvette. *Catálogo de los fondos musicales del Teatro Tacón de La Habana. Partituras y libretos*. Madrid: Aedom, 1999.

García, Alejandro Cristóbal; Gustavo Méndez Vázquez y Raúl Reyes Perera. "Apuntes sobre el léxico del teatro bufo en el siglo xix". *Islas* 69 (1981): 29-48.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

García González, Juan. "Algunos fenómenos morfosintácticos en textos populares cubanos del siglo xix". *Islas* 77 (1984): 61-76.

Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Milán: Mondadori, 1980.

Gounod, Charles. *Faust. Opéra en cinq actes*. Libretto de Jules Barbier y Michel Carré incluido en la edición discográfica. EMI classic, 1979. 42-179.

Guarachas cubanas. Curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas. 1882. Ed. Antón Arrufat. La Habana: Artes Gráficas, 1963.

Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubananas, 1980.

_____. “*Ignotus o un teatro de resistencia*”. Prólogo. *Teatro*. Por Ignacio Sarachaga. Ed. Rine Leal. La Habana: Letras Cubananas, 1990. 7-32.

_____. “La chancleta y el coturno”. Prólogo. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. Tomo I. Ed. Rine Leal. La Habana: Arte y Literatura, 1975. 13-46.

_____. “Para leer a nuestros clásicos del XIX”. Prólogo. *Teatro del siglo XIX*. Ed. Rine Leal. La Habana: Letras Cubananas, 1986. 11-42.

Morales Álvarez, Ramón. *El proceso del oso. Teatro bufo siglo XIX. Antología*. Tomo II. Ed. Rine Leal. La Habana: Arte y Literatura, 1975. 9-56.

Ortiz, Fernando. *Nuevo catauro de cubanismos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1985.

Pastor fido, Miguel. *Mefistófeles*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1869.

Perl, Matthias. “Cultura y lenguas gallegas en Cuba: acerca de la caracterización lingüística del gallego en el teatro bufo del siglo XIX”. *Santiago* 70 (1988): 189-196.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2007.

Toro, Alfonso de. “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la ‘hibridez’ e ‘inter-medialidad’”. *Gestos* 32 (2001): 11-47.

Cuadro segundo
Traviatas y trovadores
muertos de la risa

Si el *Faust* de Gounod había tenido éxito en Cuba a pesar de sus alusiones filosóficas y su música agradable pero algo fría, el *bel canto* italiano, con sus arias *orecchiabili* y grandes enredos de amor y muerte, iba destinado a triunfar. Ya en una comedia de Joaquín Lorenzo Luaces, *El bocero de oro* (1859)¹, los protagonistas descubrían la ópera italiana, situando a Marietta Gazzaniga, gran *diva* del *bel canto*, por encima de su rival, la española Cruz de Gassier. A lo largo de la segunda parte del siglo XIX, se afirmará con siempre mayor ahínco esta simpatía y tolerancia hacia un espectáculo extranjero y por eso mismo un tanto “exótico”, pero al mismo tiempo popular y sobre todo producto de un país europeo no involucrado en ningún tipo de colonialismo y del todo independiente de España.

El estreno cubano de *La traviata* fue el 29 de diciembre de 1856 en el gran teatro Tacón de La Habana (Río Prado 81). La compañía, compuesta por cantantes italianos y una *prima donna* francesa, la célebre soprano Anna de Lagrange, venía de una larga gira por América y, en el mismo teatro, había representado cuatro días antes *Il trovatore*. Prescindiendo de las reseñas de las críticas, algunas en contra y otras en favor de la calidad de la música, me interesa subrayar el carácter psicosociológico del acontecimiento. Pronto en Cuba, por ejemplo, empezó a usarse el término *violeta* o *traviata* como sinónimo de *prostituta*, y aumentó la popularidad de la ópera el hecho de que su segunda gran intérprete fuera Marietta Gazzaniga, que presentó una nueva versión de *La traviata* el 30 de enero de 1858.

¹ Increíblemente esta comedia solo se representó al cabo de un siglo, estrenada en 1967 por el Teatro Estudio bajo la dirección de Armando Suárez del Villar. ¿Por qué se negó a Luaces en el siglo XIX? La pregunta, según Leal, es inquietante: “Era, sin lugar a duda, el más dotado de los dramaturgos del momento, ampliamente estimado como poeta, gozaba de admiración entre la crítica más exigente, y su obra se publicaba y aplaudía. Y sin embargo, en cuanto a su teatro se aceptó solo su línea dramática [...] con feroz menoscabo de sus comedias, que se nos revelan como el mejor repertorio de nuestra escena en la Colonia. En realidad sus contemporáneos no le comprendieron, y la imagen que Luaces reflejó de la sociedad era de tal autenticidad, que los mejores críticos no le podían valorar porque su intención satírica escapaba a los modelos establecidos” (“Para leer” 15-16).

Las dos versiones paródicas cubanas de las que se tiene conocimiento se realizaron por lo menos veinte años después y, a su manera, representan una declaración de simpatía y fascinación hacia el modelo extranjero, que a pesar de desarmar y reconstruir, en ningún momento destruyen.

En *Traviata o La dama de las clavellinas*, parodia bufo-catedrática en un acto y prosa (Leal, *Teatro bufo I*: 305-338) del santiaguero José Tamayo y refundida por Miguel Salas, que la vio representada en los escenarios santiagueros en 1879, los conflictos sociales y raciales se hacen patentes por medio de un enredo sencillo que solo de lejos recuerda a Dumas. En efecto, la dama de las clavellinas, prostituta de color, vive en un apartamento de cierto lujo, trata de asumir las modas europeas no solo en lo artístico, sino también en lo gastronómico (mediante un proceso sincrético donde la ópera italiana se une al danzón y los plátanos y el quimbombó se cocinan “a la andaluza” y “a la vizcaína”), para aspirar al rango de señora. A la fiesta refinada y musical organizada por su cumpleaños asisten dos de sus pretendientes: Tragabolas, negro “catedrático” con mucho dinero y deseo de ascenso social (“dice que ha estudiado en París de Francia; pero yo creo que donde ha estudiado literatura es en el país de Ceiba Mocha” [42], declara nuestra *traviata* entre risas), y Eduardo, “mulatico claro color de crema” (42) cuyo padre piensa utilizar para “blanquear” la familia. En la pieza aparecen algunos ingredientes de *La traviata* verdiana, como el brindis del primer acto y el pedido de Germond (que en este caso se llama Concho) para que Margarita renuncie al amor de su hijo, así como la transformación del aria “Addio del passato” en:

Addío, mulatico mío,
addío para siempre,
para siempre addío.
Perdona a tu negra mona,
porque es inocente
en esta ocasión. (Leal, *Teatro bufo I*: 335)

En el caso de *La dama de las clavellinas*, sin embargo, el motivo de la enfermedad se transforma en lúdica ingesta. La protagonista —tras la decepción amorosa— se refugia en la comida y no resiste a la ten-

tación de comerse un plato de criollísimo (y africanísimo) quimbombó, que le provoca un fuerte malestar. El médico sugiere un remedio eficaz: un danzón, gracias al cual nuestra dama se recupera milagrosamente y obtiene, además, la mano de Eduardo.

Margarito o El traviato, la segunda de estas dos piezas paródicas, que se conserva en el fondo Coronado de la Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas y que se edita en la segunda parte de este volumen, lleva como fecha de impresión el año 1892. El autor, José Domingo Barberá, mientras se encapricha en mantenerse pegado a la estructura del libreto italiano —siguiendo las mismas acotaciones², subvierte por completo el género virando al revés la relaciones de poder entre los dos protagonistas: Alfredo, el joven rico que en la ópera de Verdi (y anteriormente en la novela de Dumas) se pierde por una prostituta de rango, se transforma aquí en Alfreda, mujer pudiente y enamorada de Margarito, hombre vago y solo interesado en su dinero. La acción se desarrolla en un salón madrileño, con un criado gallego representando el papel de bufo y varias alusiones a Cuba. La parodia del romanticismo novelesco llega a su apoteosis en el famoso brindis de Violetta, “Libiam ne’ lieti calici...”, que en el escenario cubano se trasforma en:

Querer a un pollo láguido
que mira con ternura
y enamorado apura
la copa del placer.
¡Querer a un pollo escuálido
que a este se parece
dicha es que no merece
si siente una mujer! (V. p. 224 de este volumen)

Por lo demás, asistimos a una subversión sistemática de los papeles originales: en vez de un “padre Germont” hay una “baronesa de los Tomares”, subteniente casada con un militar de las tropas dominicanas, y la tesis de Violetta Valery se reduce a ciertos “dolores de pie”

² Una comparación puntual y completa de esta pieza con el *libretto* de la ópera verdiana puede apreciarse en la segunda parte de este volumen.

que Margarito inventa para quedarse a solas con Alfreda, aunque no faltan alusiones metatextuales directas al modelo original:

ALFREDA. Ya no tardaré en cantar
aquello de la Traviata,
aquel hermoso final
prendi quest'è tua imagine. (V. p. 251 de este volumen)

TOMASA. Oiga un momento, doctor.
Me parece recordar
que la traviata se muere
en cuanto llega el final. (V. p. 254 de este volumen)

También del santiaguero José Tamayo es *Caneca*, zarzuela bufa en un acto y cuatro cuadros, con varios mulatos y negros y un personaje gallego. En este caso, el protagonista de esta pieza³, parodia del *Il trovatore* de Giuseppe Verdi, no es el galán Juan Felipe, sino su criado, el borracho Caneca, que siendo blanco enamora a una mulata y reivindica su derecho a amarla más allá de los prejuicios raciales, como se ve en la escena tercera:

PASTORA. Pero Caneca: ¿tú no ves que eso no puede ser?
¡Ten en cuenta la color!

CANECA. ¿Cómo la color?

PASTORA. ¡Claro! Yo soy una mulata callejera
y tú eres un hombre blanco.

CANECA. ¿Y eso qué tiene que ver? Yo estoy en peores condiciones
que tú; y eso de la color se queda bueno para las bebidas,
por ejemplo: para distinguir la ginebra del aceite
de San Jacobo. (Tamayo s. p.)

³ Se conserva manuscrita en el fondo Coronado de la Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas. En la primera hoja se lee: “Zarzuela bufa en un acto y dos cuadros. Parodia del *Trovador* por D. José Tamayo titulada *Caneca!!* / Personaggi: / Pastora – mulata / Caneca – joven (borracho) / Juan Felipe – joven (mulato) / Fintorera – joven (negro) / Gna Filomena – negra conga / un sereno – joven (gallego) / coro de hombres. / La escena representa una calle corta [...]”.

La mulata Pastora es en realidad prometida a Juan Felipe (el “*trovatore*”), cuya madre negra termina en la cárcel por culpa de un sereno corrupto (en el teatro de los bufos abundan los celadores soturnables). Su hijo corre a salvarla y curiosamente empieza a hablar en italiano:

¡Madre infelice
Corro a salvarte,
Si no te salvo
Peor para ti! (S. p.)

Sin embargo, el malvado sereno Fintorera, que también desea a Pastora, logra meter preso al trovador, y le paga a Caneca para que lo ayude en su conquista. A partir de este momento se impone como verdadera protagonista de la historia la joven mulata, que al quejarse de la difícil situación en que se encuentra su amado no cita un verso de ópera sino, casi literalmente, a Calderón de la Barca:

PASTORA. Apurar cielos pretendo
ya que me tratáis así.
¿Qué delito cometí
contra vosotros mintiendo? (S. p.)

Fintorera le promete sacar a Juan Felipe de la cárcel a cambio de su amor, y Pastora finge aceptar, pero en seguida declara que se está muriendo porque acaba de envenenarse.

Caneca se ofrece para curar a Pastora con su aguardiente, pero los demás optan por llamar a un médico chino, que por supuesto resulta ser un charlatán. Y así, la pieza termina con el triunfo de la mulata, a quien todo el mundo felicita por su sagacidad.

CORO. Y cuando suena la rumba
tiqui tiqui tiqui ta,
¡cómo baila la mulata,
válgame Dios, camará!
Cuando la mulata baila

es azúcar y no más
no más no más
qué mulata tan salá. (S. p.)

A finales del siglo XIX debía ser muy fácil asociar a los italianos con el *bel canto*, si en *Trabajar para el inglés*, de Miguel Salas (1885), uno de los desafortunados pretendientes de la cínica panadera Ramona se presenta de esta manera:

Io sono italiano
nachito en Venechia
bautichato en Roma,
criado en Torino,
fachío con primori
muñecos de yeso.
Canto *il Puritano*
Y toco violino.
Cuando ío te vedo
Yo torno contento,
Le digo a mia vita
Addio del pasado,
E il cor se me pone,
mia diva querida,
como una trompeta
que toca rebato. (Leal, *Teatro bufo I*: 356-357)

La presencia en Cuba de artistas italianas apreciadas hasta el delirio y de vez en cuando objeto de burla es además evidente en una pieza como *La Padovani en Guanabacoa* (que se analizará más detenidamente en el cuadro cuarto), donde se hace referencia al furor que esta cantante despertara a partir de sus presentaciones en 1899 en el Tacón y que confirma una vez más el éxito rotundo del italiano macarrónico empleado en el teatro como ingrediente cómico:

VICTORINO. [...] La matrona de la mansioni dichi que
estati honorati con la vostra prechencia en
la sua mansioni. (Sarachaga 181)

PADOVANI. ¡Gracha, gracha! (Sarachaga 182)

MANUELA. Pues cuando gustati, siñorina... podeti...!
(Sarachaga 182)

PADOVANI. ¿Per qué me ofendieri? (Sarachaga 185)

Bibliografía citada

Barberá, José Domingo. *Margarito o El traviato*. La Habana: Imprenta La Moderna, 1892.

Leal, Rine. “Para leer a nuestros clásicos del XIX”. Prólogo. *Teatro del siglo XIX*. Ed. Rine Leal. La Habana: Letras Cubanias, 1986. 5-29.

_____, ed. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. 2 tomos. La Habana: Arte y Literatura, 1975.

Río Prado, Emilio. *Pasión cubana por Giuseppe Verdi*. La Habana: Unión, 2001.

Sarachaga, Ignacio. *Teatro*. Ed. Rine Leal. La Habana: Letras Cubanias, 1990.

Tamayo, José. *Caneca*. Zarzuela bufa en un acto y dos cuadros, parodia de *El trovador*. S. f. Ms. Fondo Coronado, Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba.

Cuadro tercero

Ya no “parece blanca”
o el desquite de Cecilia

Según subraya Leal,

[...] la mulata, esa Venus cobriza que emerge de la espuma de la cerveza [...] asumió el rol de ligera, casquivana, prostituta, un verdadero peligro para la sacrosanta paz de las “familias decentes”. El mito de la mulata, que comienza mucho antes de la Demajagua, alcanza ahora su paroxismo, porque se pretende demostrar que el malestar social descansa en la gente de color que no debe convivir en pleno igualitario con los blancos. La mulata (o el mulato) terminará por suicidarse, renunciar a su amor, morir violentamente y ceder su lugar en el lecho conyugal al hijo de buena familia, por lo que prácticamente no existe en el repertorio cubano la comedia interracial que supone un final feliz entre amantes de diferentes razas y clases. (“La chancleta” 37)

Si esta afirmación es evidente por lo que se refiere al teatro de la segunda mitad del siglo XIX, me parece que la imagen ambigua y demoníaca de la mujer mestiza se construye a lo largo de todo el siglo XIX por medio de la poesía. Un responsable de esta “leyenda negra” es Francisco Muñoz del Monte, poeta y jurista de origen dominicano según el cual la mulata es “punto de transición entre dos razas discordes, implacables, rencorosas” (muy lejos estamos del emotivo abrazo entre el abuelo blanco y el abuelo negro que Nicolás Guillén describirá ochenta años después), donde “la barbarie y la cultura luchan en su frente tostada y majestuosa, como en la frente de Luzbel un día lucharon bien y mal allá en la gloria” (Mansour 70).

El autor de este poema escrito en 1845 no se limita a sacar a colación la contraposición entre civilización y barbarie insistiendo en la monstruosidad de la hibridación, sino que atribuye a la mulata un carácter intrínsecamente sádico, violento y amenazador:

[...] cuando al son de la lúgubre campana
a la fosa su víctima desciende,
la cruel mulata su cigarro enciende,
y a inmolar va otro hombre a su placer. (Mansour 71)

Dos años después, el español *aplatanado* Bartolomé José Crespo y Borbón, alias Creto Gangá, creador oficial del *negrito* en el teatro y firme partidario de la reacción colonial, también insistirá sobre el carácter anfibio de la mulata:

Es un compuesto de todo,
es entre hereje y cristiana,
es como su misma piel,
entre negra y entre blanca;
es lo mismo que la trucha
que fluctúa entre dos aguas;
pulga que quieta atormenta,
y pacífica si salta;
pimiento que visto, gusta,
y que comido da rabia;
licor que olido conforta,
y que bebido emborracha;
cantárida que da vida
unas veces, y otras mata. (Mansour 92)

Al igual que su coterráneo Patricio Landaluce, caricaturista y pintor costumbrista corresponsable de la creación de “la mulata de rumbo” como tipo social¹, Creto Gangá descubre una porción fundamental

¹ En efecto, este pintor de origen vasco (1830-1889) que atacó con su sátira a los más ilustres representantes del movimiento “mambi”, desde Manuel de Céspedes hasta Ignacio Agramonte y Calixto García, se hizo famoso por sus ilustraciones a *La mulata de rumbo*, estampa costumbrista del escritor y periodista Francisco de Paula Gelabert incluida en una recopilación de artículos titulada *Tipos y costumbres de la isla de Cuba* (1989). Narrado en tercera persona con abundantes intervenciones moralistas del narrador y escasos diálogos directos, el texto cuenta la historia del concubinato entre la mulata Leocadia y un señor mayor, blanco y rico. La viñeta es una obra maestra de síntesis dramática: en dos páginas se acumulan peripécias que demuestran el carácter corrupto de la mujer, su oportunismo en la relación con sus amantes, su avaricia, su volubilidad y su propensión a la vagancia así como a la vida libertina. Esta tipificación de la mulata como “mantenida de rango”, aprisionada en un escenario de lujos y joyas como un objeto más de su casa, como también se ve reflejada en el teatro, será descrita por Ortiz en su estudio sobre *Los negros curros* como una mujer de

de la existencia cubana representada por la población negra —libre y esclava— y se deja seducir por sus más superficiales aspectos, por sus apariencias pintorescas, sin ahondar jamás en su verdadera esencia humana. Por eso termina su poema intitulado *Mulata* diciendo:

Pero como hemos de verla
 no es en estado de esclava,
 sino cuando libremente
 y por sus respetos anda.
 Esa, en fin, a quien parece
 muy poca toda la acera
 por donde pasa, y con cuyos
 contoneos de caderas
 hace agitar por do marcha
 cortinas, toldos y muestras. (Mansour 80)

Sin embargo, a lo largo del siglo XIX algo es cierto: sea que se le acepte como extraordinaria bailarina dedicada a los placeres fugaces, sea que se le note el lado oscuro de hechizadora *femme fatale* que transgrede el orden social, a la mulata no le corresponde el papel de honesta esposa, sino el de amante².

bajo nivel social y costumbres libertinas, interesada en los bienes materiales pero no en el trabajo, que viste según la moda de las blancas, pero con el gusto y los detalles típicos de la raza africana.

² A lo largo del siglo XX, la imagen de la mulata en la cultura cubana parece liberarse parcialmente de los clichés decimonónicos. Ya durante el período de la República, exactamente en 1924, salieron dos obras donde la mujer negra se representaba en términos más sensibles y realísticos, condenada a servir como criada o víctima de la marginación social (cfr. Soloni). Luego vino el triunfo teatral de la mujer mulata; sin embargo, ni siquiera el teatro lírico de Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, Eliseo Grenet, Moisés Simons y Ernesto Lecuona pudo rescatar a las Cecilias Valdés ni a las Marías la O de su papel subordinado de víctimas y pecadoras. Quien en cambio dio un aporte nuevo a la recreación de un mito mulato sin resabios colonialistas, en la huella del Grupo Minorista donde militaba Fernando Ortiz, fue sin duda Nicolás Guillén. Para un poeta tan intensamente concentrado en la búsqueda de la esencia criolla de la cubanía y tan deseoso de teñir sus versos de color mulato, se volvía importante impostar los cánones de la belleza femenina según nuevos códigos, rompiendo los estereotipos blancos. Nacen así mujeres

A este propósito, Madeline Cámara, en un estudio sobre Ochún en la cultura cubana, opina que la mulata no hubiera podido representar a la nación por ser el resultado de una violencia: el sujeto histórico y real de la mulata surge mediante la unión carnal del blanco español con la negra africana, realizada con el uso de la fuerza y del poder. No se trata, sin embargo, de una pacífica fusión de elementos diferentes, como sostendrá Fernando Ortiz, sino de la imposición de uno de estos, de una superposición de estratos, como rectificará Severo Sarduy. La instancia negra se reprime, la mulata responde a las leyes del padre, niega a la madre, se inserta en una sociedad que la blanquea, dentro de un proceso de gradual abolición de la esclavitud. El punto de vista de Madeline Cámara es que de esta negación de lo femenino materno no podía surgir un símbolo armónico y estable en el imaginario de una nación en formación, y sin una resolución de la contradicción entre una herencia femenina pasiva asumida por la violencia y un legado masculino activo, el símbolo cubano que de esto deriva aparece fatalmente incompleto.

Resulta evidente, sin embargo, que a lo largo del siglo XIX el aspecto perturbador y pecaminoso de la figura híbrida se refuerza de forma emblemática en diferentes manifestaciones artísticas, sobre todo en la zona occidental de la isla, en La Habana y Matanzas, como expresión de la clase burguesa criolla, incluso en la pintura y en el arte litográfico, sea en las marquillas de los puros habanos en buena parte destinados al mercado europeo, sea en los lienzos y dibujos del ya citado Landaluce.

Si en el caso de la imagen plástica la mulata tiene un cuerpo muy femenino, viste ropa llamativa y no mira nunca hacia el público sino en dirección de una posible “presa” masculina, en su versión literaria se presenta como una mujer sexualmente desenfrenada, amante de los placeres y del lujo, ambiciosa y oportunista, y propensa a enfermedades venéreas o nerviosas como fruto de su condición racial inferior e impura.

Es posible que para reforzar esta imagen interviniieran también dos experiencias europeas de gran relevancia. La primera —de derivación

nuevas, que llevan en sus ojos el recuerdo de una ancestral sabana africana y que viven su sensualidad de forma plena y feliz.

francesa— se basaba en el discurso mítico relativo a la mujer negra nativa de las colonias, inspiradora de muchas obras literarias y pictóricas realizadas según los cánones del Romanticismo³, en el cual las mulatas presentes en la novela antiesclavista cubana encarnan el ideal romántico de víctimas, casi siempre madres solteras tras violaciones o seducciones y por eso frustradas en su realización personal.

La segunda derivaba del convencimiento positivista en el determinismo biológico: para estudiar las diferencias y anomalías anatómicas de la raza negra, una joven africana de la tribu de los otentotos, Saartjie Baartman, había sido sometida durante años a minuciosos y crueles experimentos en Inglaterra⁴, y es indudable que sea Eduardo Ezponda, autor de *La mulata, estudio fisiológico, social y jurídico* (1878), sea Benjamín de Céspedes, que diez años más tarde describió su propia experiencia de médico comprometido en curar las enfermedades venéreas y salvar a las meretrices con *La prostitución en la ciudad de La Habana*, creían en la inferioridad biológica de la raza negra y en su innata y “fatal” tendencia a una sexualidad desbocada.

Hasta *Cecilia Valdés o La loma del ángel*, famosa novela “progresista” de Cirilo Villaverde publicada en 1882, a pesar de no respetar directamente los cánones del positivismo, revela de parte de su autor cierta propensión a creer en el determinismo racial:

[...] a una frente alta, coronada de cabellos negros y copiosos, naturalmente ondeados, unía facciones muy regulares, nariz recta que arrancaba desde el entrecejo, y por quedarse algo corta alzaba un sí es no es el labio superior, como para dejar ver dos sartas de dientes menudos y blancos. Sus cejas describían un arco y daban mayor sombra a los ojos negros y rasgados, los cuales eran todo movilidad y fuego. La boca tenía chica y los labios llenos, indicando más

³ Sobre este tema se expresó también Edward Said con su *Orientalism* (y más recientemente el mexicano Gabriel Weisz), donde afirma que este acercamiento al otro por parte de los románticos europeos fue una de las más solapadas formas de control de la mentalidad blanca colonialista.

⁴ La mujer se trasladó luego a París, donde murió a los 35 años en estado de pobreza extrema. Su cuerpo se devolvió a Sudáfrica en el 2002 por Decreto Ley de la Asamblea Nacional, con el cual se estableció su exhumación del Museo Nacional de Historia Natural.

voluptuosidad que firmeza de carácter. Las mejillas llenas y redondas y un hoyuelo en medio de la barba formaban un conjunto bello, que para ser perfecto solo faltaba que la expresión fuese menos maliciosa, si no maligna. (Villaverde 222-223)

Haciendo referencia a la interpretación psicoanalítica de Luce Irigaray sobre el proceso de nacimiento y socialización del individuo mujer, en su denso y teórico estudio titulado “¿Dónde está la hija de Cecilia?”, Madeline Cámará subraya que la lucha de la mulata Cecilia Valdés por llegar al mundo blanco pasa a la fuerza por la negación del mundo negro maternal. Y, en efecto, la búsqueda de la identidad representada por el surgimiento y la consolidación de la nación cubana se ve marcada por un movimiento de afirmación en relación con el mundo occidental y de los valores blancos y españoles, que pasa exactamente por el matricidio del mundo negro.

La mulata que resulta de este cruce se vuelve, pues, un sujeto sin voz: por un lado, no tiene identidad porque su padre blanco no está dispuesto a darle su nombre, reservado a los hijos legítimos; y por otro, tiene que repudiar a su madre si quiere completar el proceso de blanqueamiento de su propia piel integrándose en la sociedad racista de la Cuba colonial (sin considerar que la nación mestiza es un sistema fundamentalmente masculino donde ya de por sí se niega el componente femenino).

Hay más, sin embargo: según la teoría de Linda Nochlin, quien ha estudiado la presencia de la mujer en el arte del siglo XIX, la imagen de la mulata como representación alternativa de la nación cubana se utilizaría en su significado de ‘bastarda’ justamente para deslegitimar las fuentes no hispánicas de la cubanidad; un “perfecto símbolo”, como escribe Madeline Cámará en su estudio, “para acallar el temor masculino al ‘continente oscuro’, lo femenino en palabras de Freud, e imaginar un nacionalismo complaciente que no amenace el estatus colonial de *la siempre fiel Isla de Cuba*” (Cámará s. p.).

Este tipo de lectura feminista y psicoanalítica tiene desde luego su confirmación en el estudio del historiador Moreno Frigualds (4-22), que junto con el proceso de transculturación individuó un proceso

de “deculturación” sufrido por las culturas africanas en el contexto de explotación colonial dentro del trabajo esclavista en las plantaciones de caña de azúcar, proceso muy evidente ya sea en la extrema importancia concedida a la sexualidad, ya sea en el menosprecio de la función procreativa entre los individuos de raza yoruba en estado de cautiverio.

Esta situación se refleja perfectamente en el teatro cubano de la segunda mitad del siglo XIX. Con la instauración de la estética y práctica teatral de los “bufos habaneros”, que se basa en una comicidad a veces trivial y con muchos dobles sentidos, enriquecida al mismo tiempo de intervenciones musicales populares y a la moda, la mulata adquiere gran visibilidad y se transforma en figura divertida y positiva de mujer algo descocada y relegada al papel de criada, pero hábil —al igual que una Colombina goldoniana— en saber explotar positivamente su condición de objeto y arquetipo sexual. Esta nueva máscara se relaciona siempre con el gallego, criado un poco torpe y muy atraído por las muchachas “de color”, y con el negrito listo y pícaro, especie de arlequín del trópico, acompañado por otras variantes de negros ñáñigos y congos, relegados a papeles cómicos de segundo plano y con matices negativos.

De mulatas arquetípicas, sensuales, casquivanas, fáciles, pero tan bonitas y finas que parecen blancas, están llenas las piezas de los principales autores de sainetes, comedias bufas, disparates, zarzuelas, como Ignacio Sarachaga, José Tamayo y Federico Viloch, que en el reparto de las piezas siempre especifican la condición racial de los personajes, por ser básicos en la definición de las máscaras. La actividad que las une a todas es la afición por la música o, mejor dicho, por el baile. Quizás esto se deba, como bien ha señalado Antonio Benítez Rojo, al hecho de que

[...] la mejor expresión de lo caribeño es exhibicionista, densa, excesiva y transgresora, y no hay nada en el mundo que tenga la capacidad de mostrar estas capacidades como el cuerpo humano —o el carnaval, esa abigarrada aglomeración de cuerpos travestistas en movimiento, la metáfora más plena que hallo para imaginarme lo Caribeño. (Benítez Rojo 1)

En la evolución del teatro bufo, la cabida que se da a los géneros musicales nacionales es cada vez mayor⁵. Efectivamente, en el caso de *Petra o Una mulata de rumbo*⁶ de Francisco Ramírez, que es un monólogo (aunque podría perfectamente definirse “melólogo” por el continuo diálogo de la protagonista con la orquesta), la danza se impone como pasión absoluta: “Es mi elemento, mi desesperado af[á]n, el baile”, declara Petra a su público, “[...]y casi puede decirse que solo pienso en bailar!” (v. p. 104 de este volumen). Y sucesivamente:

Aguantar no puedo yo, ese irresistible impulso, ese hormigüeo tan atroz, que se siente por las venas cuando resuena un danz[ó]n [...] ese mareo, ese sopor, que de mi ser se apodera sin que me aperciba yo, cuando resuena en mi o[í]do de alg[ú]n instrumento el son.
(V. pp. 130-131 de este volumen)

Sin embargo, la afición de Petra no es a una forma genérica de baile, sino al danzón, que a su vez deriva de la contradanza, ya de por sí música llena de innovaciones rítmicas. Como explica Carpentier, a mediados de siglo XIX, la contradanza

[...] toma al negro lo más epidérmico; la obsesionante repetición de una frase, rimando el paso de una comparsa; el tema breve y bien marcado, que vuelve y revuelve hasta la saciedad, creando una euforia física en los que avanzan a su compás. No por mera coincidencia, casi todas las contradanzas nuevas que aluden a lo negro en este período tienen aire de marcha. (158)

⁵ Escribe Carpentier: “Se rascan güiros. Siempre aparece un personaje tocando el tiple. La seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca han cedido su puesto a la guajira, la guaracha, la décima campesina, la canción cubana, cuando no a ciertas composiciones más libres, que pretenden expresar el carácter de los negros *cheches*, horros o de nación, así como el de los *negritos catedráticos*, erigidos a tipos tradicionales, equivalentes al *roto* chileno, al *pelado* mexicano. Un excelente autor de guarachas, Enrique Guerrero, director de compañías de bufos, se hizo hombre fuerte en tratar lo negro en el teatro. [...] Sin embargo, la atmósfera ha cambiado totalmente. Quienes cantan son negros y mulatas. Del barrio de Lavapiés, los personajes han pasado al barrio de Carraguán” (170).

⁶ De este manuscrito sin fecha se reproduce la edición facsimilar en la segunda parte del presente volumen.

Entonces, la diferencia entre esta (derivada de la *country-dance* inglesa) y el danzón, producto típicamente criollo que se impuso a partir de 1877 con Miguel Faílde e Ignacio Saumell, estaba más en el modo de bailar que en la rítmica: un baile de figuras, más colectivo y campesino el primero; un baile de parejas enlazadas, más íntimo y erótico el segundo. Este danzón que tanto le gusta a Petra es, por cierto, una nueva ampliación de la contradanza, “con las puertas abiertas a todos los elementos musicales que andaban por la isla, cualquiera que fuere su origen” (Carpentier 160), y en pocos años alcanza un alto grado de mestizaje un tanto sospechoso y poco apreciado por el público más conservador⁷. A pesar de este detalle, a finales del siglo XIX el danzón era, en absoluto, la forma musical más conocida por toda la sociedad criolla (como es confirmado por las muchas descripciones de fiestas contenidas en *Cecilia Valdés*). Por eso Petra se identifica tanto con este tipo de baile, que se ejerce en lugares de fiesta donde Petra accede en cuanto mulata que, al igual que Cecilia, “parece blanca”, para que los hombres admiren su “pálida beldad, [:]que esta canela... refina, compite con el coral!” (v. p. 106 de este volumen). Es significativa, además, la insistencia de esta mulata de rumbo en la tendencia natural al baile de quien ha nacido en tierra cubana, imputándole al sol y a la dulzura de la caña la responsabilidad de esta actitud. Estamos en plena afirmación o confirmación del mito edénico de Cuba como perla del Caribe, lugar de eterna primavera y eternos placeres, aunque a menudo en la prensa de la época se señale que el clima caliente resulta, en cambio, un obstáculo al progreso y a la modernidad de la isla. En 1881, por ejemplo, Leal señala que,

[...] en una *Teoría del baile*, se describe el carácter tropical como “indolente, voluptuoso, apasionado”; al hablar de las compañías españolas que no incluyen obras cubanas en su repertorio, se achaca el desprecio dramático al clima “suave y deleitoso”, y hasta un crítico tan sagaz y alerta como Justo de Lara caerá en la trampa al referirse en los *Lunes de Unión Constitucional* en 1891 a la “Influencia del

⁷ Como confirmación de esto hasta hubo una revista blanquizante como *La Habana elegante*, que el 19 de agosto de 1888 llegó a auspiciar que el danzón fuera sustituido por géneros más clásicos como el rigodón y la cuadrilla.

clima sobre los escritores cubanos”, tratando de justificar la ausencia de obras importantes y continuadas [...] Lo que nadie dijo, porque no convenía, era que tanto la mulata, como el negro “brujo”, como el bandolero o el calor existían antes de la Demajagua, y que con esos mismos elementos España nos había llamado “la siempre fiel”, la joya de la corona imperial, la azucarera del mundo. (Leal, “La chancleta” 39)

Otra pieza hallada en el fondo Coronado de la Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas y que se edita en la segunda parte de este volumen es *Por la Mostaza o La mulata Rosa* (arreglada por José Nuza y Francisco Ramírez), manuscrito fechado en 1890.

Las protagonistas son dos mulatas de costumbres alegres y cierto bienestar social. Rosa es viuda de su noveno marido, mientras que Coleta vive *more uxorio* con un militar, Chucho, que es su “chu... cho” (como ella misma lo define), con el único defecto de que es muy mujeriego, actitud propia de todos los hombres, ya que según Rosa “ninguno se conforma con su mujer [...] A ellos les gusta la variación” (v. p. 193 de este volumen).

Y así las dos amigas deciden burlarse del infiel Chucho. El juego teatral está bien estructurado, el ritmo es frenético, los juegos verbales y los dobles sentidos resultan agradables, pero sobre todo triunfa la inteligencia, argucia y malicia de la mulata Rosa, que como una Despina del trópico, al demostrar que en este mundo “così fan tutti”, se define como una mulata libre, independiente (es cocinera y ha decidido vivir de su trabajo sin depender más de sus maridos), que logra “tirar una plancha” a un hombre que se cree muy listo, y se muestra consciente y satisfecha de su hibridez.

De todos los géneros musicales en boga presentes en el escenario, el que más contribuye a formar el mito de la mulata sandunguera es, indudablemente, la guaracha, que a veces pasa de ser simple canción para parecerse, en su estructura, a una verdadera tonadilla escénica, es decir, a una ópera bufa de mínimas proporciones (es el caso, por ejemplo, de *La Belén* de Enrique Guerrero, para dos voces, coro y orquesta, publicada en 1879). Es sin duda interesante que algunos personajes del teatro bufo sean fuente de inspiración para guarachas, creando, como escribe Carpentier, “una verdadera mitología

de arrabal” donde triunfan los guapos del barrio, los negritos de rompe y raja, las negras bailadoras y, sobre todo, las mulatas rumberas (157); sin embargo, aún más interesante es ver como, una vez integradas en un *corpus* de canciones independientes, estas guarachas son recuperadas y utilizadas por los mismos autores teatrales, que con ellas suelen abrir o, más bien, cerrar sus comedias, como sucede en *Por la Mostaza*, donde la orquesta cita los primeros versos de una guaracha conocida de antemano por el público y que lleva por título *La mulata Rosa*:

¡Porque, ay mulata,
válgame Dios,
todos la buscan,
incluso yo...!
¡Porque, ay mi negra,
ay mi negra
es el terror! (V. p. 214 de este volumen)

Es evidente que la protagonista de esta composición musical nada tiene que ver con la figura callada y frustrada de Cecilia Valdés. Y si luego de ser una, las mulatas son tres, la orgullosa defensa de la piel color canela, segura garantía de seducción, transforma un límite físico en ventaja social. Es el caso de *Las mulatas*, sainete cómico-lírico-bufo en un acto y cinco cuadros de José Barreiro, con música del maestro R. Palau, que se conserva en el fondo Coronado como manuscrito⁸. Aquí los personajes femeninos, que se presentan como “la flora y nata de las mulatas / mucho que sí / cuando usted quiera azúcar / bien refinado / pídame a mí” (s. p.), van a escondidas a un salón de baile acompañadas por un gallego que está enamorado de las tres: allí coinciden con sus maridos y la gran discusión que se arma termina en fiesta.

Habría que subrayar que en este caso las protagonistas, a diferencia de Rosa, no confían en el trabajo honrado, pero tampoco son

⁸ Se conserva en forma manuscrita en el fondo Coronado de la Biblioteca de la Universidad Central de Las Villas. No tiene fecha, pero las demás piezas del autor, como *El brujo*, *La gran rumba* y *Los tabaqueros*, se representaron todas en la década de los noventa.

“mulatas de rumbo” con afán blanquizante al estilo de Petra; más bien, las tres viven en un ambiente de ladrones y embusteros (el capitalino barrio de Jesús María), tienen maridos de su mismo color aficionados a las vallas de gallos y al juego de azar, y como máximo confían en la posibilidad de participar en fiestas mixtas para seducir a hombres blancos sin abandonar su condición social que básicamente le gusta:

Hay que mirar este cuerpo
 Al columpio de un danzón:
 ¡cuántos hombres han pasado
 por bailar, un sofocón!
 Almíbar puro
 Somos las tres
 Canela fina
 [...]
 Entre los flecos
 De mi mantón
 Llevo más hombres
 Que un batallón. (S. p.)

Mayor sensibilidad social se encuentra indudablemente en dos piezas con protagonistas femeninas de José María de Quintana, autor políticamente autonomista que defiende a la mulata, a quien presenta como una víctima de injustas relaciones sociales heredadas de la esclavitud⁹.

En *La mulata de rango*, disparate cómico-lírico en dos actos y en prosa con música de Raimundo Valenzuela¹⁰, Julia vive holgadamente porque es mantenida por hombres ricos y casados: una situación aparentemente positiva y agradable que le permite man-

⁹ A propósito de este autor, Leal escribe: “Me gusta Quintana (al igual que Benjamín Sánchez Maldonado y José Hernández) cuando restablece la dignidad de la mulata chancletera frente a la “blanquizada”, cuando invierte la moneda ne格rófoba y la transforma en la imagen de una sociedad brutal e hipócrita” (*Teatro bufo II*: 58).

¹⁰ Esta pieza, fechada en 1991, se edita en la segunda parte de este volumen.

tener diferentes relaciones económicamente ventajosas pero poco vinculantes, cultivando al mismo tiempo una amistad especial con el mulato Pancho, que no está en condiciones de pagarla pero es el único que le gusta de verdad. En efecto, a diferencia de Cecilia, esta “mulata de rango” es muy buena emprendedora y, a pesar de haber subido de estatus con respecto a su infancia de pobreza, no reniega de su familia, hasta el punto que recibe con gusto a su padre en casa. Es justamente gracias al placer de compartir con él, quitándose por un día la máscara de la mantenida de rango, que tomará la decisión de renunciar para siempre al lujo para volver a vivir a su manera, entre los suyos, libre de amar a quien le gusta de verdad. Al inicio del segundo acto, Julia abandona el estilo bufo para entregarse al melodrama, afirmando con gran seriedad:

Recuerdo que cuando niña, en la casa que me crié, había dos niños más, yo los quería, sí, los quería de corazón. Ellos me pagaban caricia por caricia y beso por beso. Con ellos compartía los dulces y reían cuando yo reía y yo lloraba si los hacían a ellos llorar. Pero sucedía que se rompía alguna cosa, que se lastimaba un niño, ¡oh!, no tenía el niño la culpa, no, era la mulata la culpable de todo. Si por el contrario era la mulata la que había sufrido algo, que uno de los niños era el autor, entonces, sobre el daño sufrido se le instaba al niño para que prosiguiera y se decía: *¡qué gracioso!, ¡tan mono!, ¡esta negra tan pesada!* No tienes tú la culpa, sino los niños que juegan contigo. *¡Tira para la cocina! ¡En una palabra, señores, que todo lo paga la pobre mulata!* (V. p. 165 de este volumen)

Para ser feliz, Julia tiene que aceptar el hecho de no ser blanca, y este hallazgo de identidad pasa, simbólica y teatralmente, por medio de la práctica musical: cansada de escuchar en su salón *romanze* italianas y arias españolas, la mulata se pone a cantar guarachas y a bailar la rumba, y esto —en términos concretos— se realiza abandonando los zapatos y poniéndose las chanclas¹¹.

¹¹ Sobre el zapato como *status symbol* en la sociedad racista cubana del siglo XIX y su uso simbólico en el teatro de los bufos, Leal ha insistido mucho, por lo cual véase el ya citado prólogo a los dos volúmenes antológicos.

Como ya se ha visto en el caso de la parodia de ópera, la música y, más aún, la danza contribuyen de forma esencial al proceso de afirmación de la identidad negra y mulata. Por eso Julia, a pesar de rebelarse a su destino quitándose para siempre su careta de mujer “blanqueada”, se aferra al arquetipo de la mulata sandunguera, mostrando al público masculino otra máscara: la de la bailarina, cuya habilidad de “mover la cintura” denota carácter fogoso y habilidad en las prácticas eróticas.

Una variante muy cercana a *La mulata de rango* es *La Trichina*, disparate bufo-crítico en un acto de 1885. Rita, que al igual que Julia nació en la ciudadela y sabe que su destino es morir en ella, al renunciar al mejoramiento social por medio de una relación con los blancos, asume por completo su destino de mulata y acepta las características de su máscara racial hasta en sus límites o defectos:

Yo en mi vida no he hecho otra cosa que divertirme, bailar mucho, comer, beber... en mi vida no he dao un golpe, yo no sé lo que es trabajar, yo en mi vida no me he levantao antes de las doce del día, ni sé lo que es la batea ni la tabla de planchar. (Leal, *Teatro bufo* II: 64)

Otra vez la afirmación de la “raza” pasa por la música. Sin embargo, si durante la acción sencilla de la pieza, que gira alrededor del desarrollo de una fiesta casera donde no acontece nada, los personajes se limitan a bailar danzones y canciones a la moda (la *Tú sola*, por ejemplo), al final se introduce un elemento musical nuevo. En efecto, Ño José, negro congo, exclama: “Guara, guara poquito, yo cree que mi gente tá llegá. Congo luango mimo que lo viene bailá lo santo de Ritilla”, y pronto “entra un cabildo de negros, con banderas y tambores” (*Teatro bufo* II: 82). Esto significa que en vez de terminar con una rumba o una guaracha, la pieza termina con algo más auténtica y específicamente africano: un detalle mínimo pero significativo de cierta curiosidad cultural por parte de Quintana, ya que nadie en el siglo XIX se preocupaba por diferenciar un himno lucumí de una invocación ñáñiga y tampoco se prestaba gran interés a las supervivencias de ritos ancestrales¹². Carpentier escribe lo siguiente:

¹² El único ejemplo de texto de la época bastante fiel en el uso de términos rituales

Desde 1850 los títulos alusivos a negros y cosas de negros salen de su feudo de guarachas, para pasar a la contradanza: *Los nánigos*, *Tu madre es conga*, *La negrita*, *Quindembo*, *Mandinga no va*, *El mulato en el cabildo*. Aquí lo negro es expresado, principalmente, por ciertos elementos rítmicos. En cuanto a melodías, aparecen ya, de cuando en cuando, cantos de comparsas, o sea, de lo que más fácilmente podía captar y aceptar el blanco, familiarizado con holgorios callejeros. No se tiene todavía una idea clara de lo que puede ser la “melodía” africana. [...] Negros eran todos, aunque fueran yorubas, carabalíes, fulas, minas, congos y mandingas. El 6 de enero se mezclaban. Tocaban tambores, agitaban sonajas, entrechocaban las claves. De ello se sacaba un “aire general”, una impresión de conjunto, que pasaba luego a la escena o al baile, de modo esquemático y superficial. (158)

Los autores bufos, a pesar de no estar verdaderamente interesados en los ritos y costumbres de sus personajes “exóticos” y —de hecho— desconocerlos, definen con precisión su raza o proveniencia geográfica, porque esto trae como consecuencia la asunción de una tipificación de caracteres. Sin embargo, si las mulatas, los chinos o los gallegos se definen por sí solos y no necesitan de adjetivos, no pasa lo mismo con los personajes negros, a los cuales se les suele calificar, conforme a las situaciones, de “catedráticos” o “congos” (como en el caso de *La Trichina*); de “brujos” o “viejos”; de “criollos” o “curros”, o también, en casos especiales, de “retóricos” y “poéticos”, y hasta de “mandingas” y “de nación”, como si en ellos se radicalizaran todas las tendencias viciosas del ser humano.

Es indudable que la liberación de los negros, que se dio en 1880, provocó una insalvable crisis en la colonia, y antes de resolver el conflicto racial, hizo que se arremetiera contra los negros libres difundiéndole la imagen negativa del negro delincuente y brujo y relacionándolo

y africanos es una guaracha titulada *El fambá*: “El que venga a inspeccionarlo, / Solamente encontrará / Los sacos, cañas y gallos / En el cuarto del fambá. / Eстribillo / Y en el altar / nuestras insignias / podrá mirar. // Si quieren de mí burlarse, / Vengan cuatro, que son pocos, / Que ya pueden apretarse / Conmigo los encorocos. // El que se haga paluchero, / Al punto lo enterrarán, / Porque yo le doy el cuero / Aprisa con el itán. // Vamos, negros, no se metan, / Que de los sitios soy yo, / Y mueren si no respetan / Al juego de betango” (*Guarachas cubanas* 37).

con la mulata. Es precisamente después de la Paz del Zanjón, como aclara Leal, “que la prensa descubre alarmada tenebrosos sacrificios humanos, secuestros de niños, pugnas entre juegos rivales, reyertas y peligrosidad social. El negro es marginado, convertido en un personaje del que había que cuidarse, en quien no se podía confiar” (“La chancleta” 38).

Por esta razón, concluye, “el matonismo, machismo y marginalidad no son más que la imagen impuesta por el colonialismo a nuestras formas populares” (38). Quizás sea por esta forma peculiar de “leyenda negra” que el teatro bufo pulula de ñáñigos y borrachos, de explotadores de mujeres y de prostitutas, y de chinos hambrientos. Una pieza de 1896 de José Barreiro titulada *El brujo* es emblemática en este sentido, pues se desarrolla en un patio de solar y comprende en su reparto cuatro tipos diferentes de personajes de color: la mulata, la negra vieja, el negro brujo y el negro catedrático, y además un celador y un guardia blancos, pero corruptos.

El enredo es original: la mulata Telésfora está perdidamente enamorada de un viejo negro que nadie conoce y que todos sospechan que es un brujo, pero a lo largo de este acto único lleno de sabrosas intervenciones musicales (nada de danzones y *habaneras*: pura guaracha, rumba, un zapateo y hasta un pregón) se descubre que el sospechoso es en realidad Juan Francisco, legítimo esposo de Telésfora, que para probar el amor de la mulata escribió una carta de Isla de Pinos (es decir de la cárcel) anunciando su muerte y decidió volver disfrazado a la ciudadela. El brujo ficticio, como exclama el negro catedrático José, se salva “de las garras afiladas de la curia” y todo el mundo celebra el regreso del presidiario.

Una vez más, el teatro de los bufos demuestra tolerancia y hasta simpatía hacia la realidad compleja del submundo solariego. En el caso del *Brujo*, por lo menos, es evidente que el autor no participa de los prejuicios raciales de periodistas y literatos de su época, más bien trasforma el *corpus* de confusas supersticiones relativas a las prácticas negras (el famoso “bilongo” que todos los personajes evocan, por ejemplo) en materia teatral, con un guiño de ojo a los ñáñigos verdaderos y a las verdaderas mulatas de rumbo que integran su fiel público, junto con los mismos blancos más o menos progresistas que leen *La Habana Elegante*.

Bibliografía citada

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989.

Cámara, Madeline. “¿Dónde está la hija de Cecilia?”. *Revista Hispano Cubana* 6 (2002). Web. <<http://www.hispanocubana.org/revista-hc/paginas/revista8910/REVISTA6/ensayos/dondeesta.html>>.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

Guarachas cubanas. Curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas. 1882. Ed. Antón Arrufat. La Habana: Artes Gráficas, 1963.

Leal, Rine. “La chancleta y el coturnio”. Prólogo. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. Tomo I. Ed. Rine Leal. La Habana: Arte y Literatura, 1975. 15-46.

_____, ed. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. 2 tomos. La Habana: Arte y Literatura, 1975.

Linares, María Teresa. *La guaracha cubana. Imagen del humor criollo*. Web. <<http://www.musica.cult.cu/documen/guaracha.htm>>.

Mansour, Mónica. *La poesía negrista*. Ciudad de México: Era, 1973.

Moreno Fraginals, Manuel. “Cultural Contributions and Deculturation”. *Africa in Latin America*. Ed. Manuel Moreno Fraginals. Nueva York: Holmes and Meier, 1977. 4-22.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2007.

Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

Soloni, Félix. *Mersé*. La Habana: Soloni, 1926.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o La loma del ángel*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.

Weisz, Gabriel. *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Cuadro cuarto

Un nuevo espectro recorre
La Habana... y habla inglés

*Es verdad de gran calibre
que two-step es un ladrón,
que al robarnos el danzón
nos roban a Cuba libre.*

(Tácito)

La confirmación de que la defensa de la música nacional con respecto a la extranjera tiene un valor político antes que estético nos viene también de las dos últimas piezas bufas de Ignacio Sarachaga, ambas escritas en 1900: *La Padovani en Guanabacoa o ¡Yo te daré two-step!* y *¡Arriba el himno!*

La escasa flexibilidad lingüística de los anglófonos —a la cual se mezcla o superpone cierta terquedad mental o conservadurismo de costumbres— recorre, en efecto, todo el repertorio teatral de los bufos, comenzando por *El proceso del oso*, ya comentado en el cuadro primero, donde alcanza altos niveles de parodia lingüística y ofrece, de paso, una clase magistral de argot cubano:

MINUÉ. [...] ¿Y qué le parece a usted el ganado?

LANCERO. Paréceme bastante bueno; pero mí piensa que este de Honduras ser mucho mejor.

MINUÉ. (*Aparte.*) Este hombre entiende siempre al revés. No le hablo del ganado vacuno, le hablo de otro, ¿qué le parece la hembrería?

LANCERO. ¡Caramba! Mí nunca encuentra una palabra en el diccionario. Mí piensa que no puede apriende castellano en este país. ¿Qué este cosa la hembrería?

MINUÉ. Las muchachas, hombre; hay cada trigueña de apoma.

LANCERO. ¿Apoma? No lo encuentra tampoco.

MINUÉ. Cada tipo de arranca-pescuezo.

LANCERO. ¿Cómo ser esto? ¿Que la mujer arranca la piscuezo?

MINUÉ. Quiero decir que son de ¡bangán!
[...]

LANCERO. ... pero hágome el favor de dícame una cosa,
¿cuántas clases de castellana hay?

MINUÉ. Dos.

LANCERO. ¿Dos?

MINUÉ. Castellano nuevo y castellano viejo.

LANCERO. ¡Ah! Esta es la cosa: probablemente mí habla
la castellana viejo y por eso no puede comprende
a esta gente. (Leal, *Teatro bufo* 34-37)

La Padovani en Guanabacoa o ¡Yo te daré two-steps!, en cambio, solo a primera vista propone la tradicional oposición entre ópera europea y danzón criollo, jugando con el hecho de que el año anterior a su estreno una tiple ligera italiana llamada Adelina Padovani de Ferrán había cantado en el teatro Tacón suscitando un gran entusiasmo en el público.

“En mi tiempo no se cantaban sino aires de *Norma*, *Hernani*, y en cuanto a canciones cubanas, *La joven ética* y el *Expatriado*”, exclama el “conservador” Miguel (Leal, *Teatro bufo* 173), mientras que al llegar la Padovani (no la verdadera sino una farsante que no sabe nada de italiano), todos los invitados a la fiesta se disponen a oír “los gorgojitos y cadenzas del rondó de Lucía [de Lammermoor]”. Sin embargo, las protestas de los invitados a la fiesta no tardan en llegar y, como es lógico, alguien pide un danzón. Y en este punto, ¿qué hace la dueña de la casa, que se declara “enemiga de lo cursi” y en sus afanes de ridícula y provinciana *femme savante* aspiraría a recibir en su casa toda la *jilif* (*hi life*) de Guanabacoa *comil fo* (*comme il faut*)? Doña Manuela rompe el esquema y propone el nuevo baile de moda: el *two-step*, de directa importación norteamericana¹.

¹ Este baile de pareja de derivación campesina en tiempo binario, que invadirá pronto las pistas de baile de todo el mundo y formará la base de la popularísima *country music*, se puso muy de moda al finalizar la guerra hispano-cubana, hasta

Solo doce años separan esta pieza de *El proceso del oso*, pero son años significativos, ya que se ha ido modificando la recepción de la cultura *yankee* en la isla y, sobre todo, se ha perfilado el papel protagónico de Estados Unidos en la política nacional. Ignacio Sarachaga, que solo regresa a Cuba de su exilio el 24 de diciembre de 1898, vencida ya la colonia, se empeña, con ahínco, en desenmascarar el nuevo colonialismo y defender lo nacional en su aspecto musical, acompañado por otros autores más o menos famosos como Gustavo Robreño, Manolo Saladrigas, Olallo Díaz o el músico Miguel Faílde, quien quiso defender los valores criollos por medio de su danzón *Sin carboneras*.

El 1.^º de enero de 1899 se había izado en el asta del Castillo del Morro la bandera estrellada de los Estados Unidos después de arriar la española. Un año más tarde, Sarachaga decide empezar *Arriba el himno*, que será su última pieza², a partir de la representación de este hecho, para terminar la obra mostrando la misma escena modificada con el símbolo patrio norteamericano substituido por el rubín, las cinco franjas y la estrella solitaria de la bandera cubana. Pero a pesar del recelo hacia los nuevos ocupantes, el autor demuestra abrigar todavía ciertas esperanzas en el poderoso vecino: el Tío Sam (que en este caso se llama Mr. Handkerchief) sigue hablando mal el español, pero es un extranjero respetuoso y nadie en el escenario se atreve a tomarle abiertamente el pelo. Es evidente, pues, que ya no es un simple extranjero de visita, sino un observador directa y políticamente involucrado en la construcción de la independencia cubana.

Arriba el himno, que su mismo autor define en el subtítulo como “revista política, joco-seria y bailable en un acto, cinco cuadros y

que en los *parties* de los ocupantes, como nos informa Leal (“*Ignotus*” 24), “des-terré al danzón”. Hubo, sin embargo, quienes entre los intelectuales independentistas le hicieron al *two steps* una guerra que podríamos definir mediática: en efecto, tres periódicos habaneros, *Patria*, *La Discusión* y *El Figaro*, se empeñaron en hacerse portavoces de específicas acciones culturales, como un concurso entre el *two step* y el danzón (organizado por Ignacio Sarachaga) o la creación de un club de bailadores defensores de los bailes nacionales.

² Ignacio Sarachaga no logró ver en escena esta pieza, ya que murió el 21 de noviembre de 1900 en estado de extrema pobreza. *Arriba el himno* solo se editó después de la Revolución, gracias a la labor del infatigable Leal.

apoteosis final”, por su extraordinaria riqueza de motivos y su *vis polemica* deliciosamente disfrazada de fina comicidad, es una pieza maestra del género³. Esto se debe también a la grandísima cantidad de intervenciones musicales (en la lista compilada por el autor figuran veinticuatro números, entre himnos nacionales, danzones, guarachas, coros de ópera, zapateos españoles y puntos criollos) y a la sabia alegoría político-social. Esta se representa por medio de una serie de personajes alegóricos, es decir: barrios capitalinos (San Isidro, Pilar, Cayo Hueso); teatros (Tacón, Payret, Pubillones, Albisu); partidos (anexionista, protectorista, nacional, republicano demócrata federal), periódicos (*El Diario de la Marina, La Lucha, La Discusión, El Nuevo País, La Nación*); géneros musicales (*two-step* y danzón). A todos estos los acompañan un orador latoso (buen ejemplo de oportunista), un gallego *aplatanado* (que no quiere “evacuar”) y un personaje histórico muy emblemático como Cristóbal Colón⁴, que exclama: “Yo, que descubrí este pedazo de tierra y que tan mal pago

³ El género de la revista de actualidad política ya había sido muy bien explotado por Raimundo Cabrera, que con Olallo Díaz y José María Quintana compartía una actitud autonomista. La técnica empleada en el caso de *Del Parque a la luna* de Cabrera o de *La caña y la remolacha* de Díaz, dos piezas maestras incluidas en la antología editada por Leal, siempre había sido la del desfile de tipos sociales o de personajes abstractos que simbolizan ideas y actitudes morales. La sátira política, con estos autores, se hizo *leitmotiv* dramático, del que —según Leal (*Teatro bufó* 40)— se aprovechó el autonomismo desviando la intención independentista hacia cauces reformistas.

⁴ Cristóbal Colón es un personaje histórico grato a los autores bufos, que lo defienden como el descubridor iluminado de Cuba y como víctima de la ingratitud española. En efecto, también en *La caña y la remolacha* de Olalla Díaz, el marinero genovés exclama: “En el insondable arcano / de mi acalorada mente / vi el moderno Continente / a través del Océano. / Di al pensamiento expresión, / se lo entrego a un mundo ingrato, / el cual me paga, insensato, / Con injurias y baldón. / [...] Hoy esta tierra hechicera / se apellida con razón, / gloria de nuestra nación, / envidia de Europa entera. / ¿Cómo pues, conformidad / he de tener, si a este suelo, / al fruto de mi desvelo, / lo domina la maldad? / No maltratéis con exceso / a mi idolatrada Cuba. / Dejad que rápida suba / Por la senda del progreso” (Leal, *Teatro bufó* 83-84).

En la década de los veinte, Gustavo Robreño irá más allá del choteo y en defensa de lo nacional contra la intervención *yankee* con la pieza *Cristóbal Colón, gallego*, donde el protagonista es un gallego falsificado. Como escribe Eduardo Robreño, el autor, “aprovechando el desgobierno zayista que nos deparó una

tuve. Yo, que después de descubrir un nuevo mundo para España, volví cubierto de cadenas, víctima del odio personal de Bobadilla... Pero ya estoy vengado" (Sarachaga 204).

En esta pieza, la defensa del danzón contra el *two-step* se transforma en evidente afirmación de independencia nacional. Una defensa que en este caso resulta aún más significativa, ya que proviene de Pancho, que es gallego y, por eso mismo, ingrediente indispensable para la confección del ajiaco nacional de ortiziana memoria:

Ese baile insustancial
—esto es público y notorio—
es más digno de un velorio
que de un centro mundanal.
A más de ser un horror,
nuestro patriotismo hiere:
¡que lo baile, si es que quiere,
el gobierno interventor!
Porque el cubano que alcanza
nuestro futuro a mirar,
tan solo debe de optar
por nuestra cubana danza!
Mientras exista el danzón
y en nuestras orquestas gíma,
¡no habrá quien nos eche encima
el peso de la anexión!
(Con acento dulce y afectado.)
Y es que la danza cubana,
en sus lánguidos arrullos,
tiene sones y murmullos
de la selva americana.
Porque ella es donaire,
y remeda cadenciosa
el canto de la tojosa

intervención extraoficial de los vecinos nortenos, nos presenta a través de una supuesta *company pictures* esas intromisiones" (Teatro Alhambra 151).

y los ósculos del aire.
¡Y es dueña de nuestras almas
porque en su rítmico vuelo
hay mucho de nuestro cielo
y mucho de nuestras palmas!
Yo comparto la opinión
Del público soberano:
¡Fuera el baile americano!
¡Y arriba nuestro danzón! (Sarachaga 216-217)

Arriba el himno sigue evidentemente la fórmula del desfile costumbrista como desenfadada muestra de actualidad humana y social dentro de un marco musical extremadamente rapsódico. Ya en 1896, la pareja artística José Luis Barreiro-Jorge Ankerman había realizado *La gran rumba* (véase su edición en la segunda parte de este volumen). Aquí, sin embargo, la genérica defensa de lo nacional, lo negro y lo rumbo se carga de matices y reflexiones políticas de más alta envergadura, que el repertorio del teatro Alhambra, a pesar de su alegría y comicidad algo trivial, asumirá como trato peculiar durante treinta y cinco años.

Bibliografía citada

Leal, Rine. “*Ignotus* o un teatro de resistencia”. Prólogo. *Teatro*. Por Ignacio Sarachaga. Ed. Rine Leal. La Habana: Letras Cubanas, 1990. 7-32.

_____, ed. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. Tomo II. La Habana: Arte y Literatura, 1975.

Sarachaga, Ignacio. *Teatro*. Ed. Rine Leal. La Habana: Letras Cubanas, 1990.

Teatro Alhambra. Antología. Selección, prólogo y notas de Eduardo Robreño. Estudio complementario de Álvaro López. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

Cuadro último
Rumba con esperanzas



Fuente: Fotografía por Irina Bajini, 2008.

La fiebre operística que arrasó desde la capital cubana y hasta la oriental Santiago en la segunda mitad del siglo XIX, unida al gran éxito popular de los cantantes italianos, desde Marietta Gazzaniga, objeto de devoción fanática, hasta Enrico Caruso, debe interpretarse a la luz de las específicas condiciones históricas de Cuba. En efecto, con la intensificación del conflicto anticolonial, a la ópera le habían atribuido matices políticos antiespañoles, como había sucedido en el *Risorgimento* italiano, cuando dar *viva* a Verdi desde el gallinero y los palcos del teatro de La Scala de Milán significaba auspiciar la independencia de los austriacos.

Sin embargo, la atracción fatal por un espectáculo de extraordinaria fuerza emotiva, frecuentemente preferido a la zarzuela, no impedía a los artistas de una nación próxima a la independencia ni a su público afirmar con orgullo criollo su peculiaridad, su idiosincrasia, y permitía la definición de las relaciones con los modelos europeos en términos de autonomía y no de imitación. Efectivamente, este primer ejemplo de peculiar modificación del canon operístico en tierra cubana me permite proponer como hipótesis la existencia de un

contraste entre la retórica del colonizado y la del colonizador, paso fundamental para reflexionar, en clave moderna, la relación entre literaturas periféricas y centrales, según la pauta de los estudios post-coloniales.

Más allá de cualquier consideración académica, creo que hay otra razón para acercarse a un teatro tan fácil de apreciar como difícil de conocer (ya que hoy difícilmente se representa), y es su vitalidad, su presencia palpable en la vida de la gente y en los resquicios de La Habana. Es como si el arraigo de las piezas bufas a la tradición del choteo cubano, como síntesis de elementos burlescos y paródicos llegados directamente del *griot* (Leal 21) y bien visibles ya desde *El príncipe jardineroy fingido Cloridano*¹, en vez de condenarlas a un destino de curiosidad anticuaria, las hubieran transformado en obras eternamente abiertas y actuales. No hay que olvidar que de la costilla de las mulatas y de los negritos de Pancho Fernández y de Ignacio Sarachaga, nacieron a lo largo del siglo xx zarzuelas como *María la O* de Ernesto Lecuona y *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig; novelas como *La canción de Rachel* de Miguel Barnet y películas como *La bella de la Alhambra* de Enrique Pineda; las guarachas de Celia Cruz y los sones de Miguel Matamoros; los boleros del Benny y las rumbas de Celeste Mendoza; los chistes y dicharachos de derivación musical, según los cuales “chivo que rompe tambó con su pellejo paga” y quien muere “canta el manisero”.

De todos los teatros capitalinos surgidos durante la época de oro de los bufos, solo uno queda en pie: el teatro Irijoa (a principios del siglo xx rebautizado teatro José Martí), que fue inaugurado el 8 de junio de 1886 con la puesta en escena de *La mulata María* de Federico Villoch y en seguida se convirtió en el palacio de la zarzuela, del costumbrismo y del sainete.

Tras el triunfo de la Revolución, después de la etapa de Carlos Lechuga como presidente del Consejo Nacional de Cultura, que mantuvo abierta las salas de teatro de todos los géneros, vino el llamado *quinquenio gris*, durante el cual, según el humorista y dramaturgo Enrique Núñez Rodríguez, “el dogmatismo puso en peligro la obra de la Revolución. Sobrevino la etapa de los parametrados,

¹ Como explica Leal (21), fue la primera obra dramática escrita en la isla.

en la que un tribunal inquisitorial se atribuía la facultad de juzgar la obra y la vida de los trabajadores de la cultura” (168). A pesar de todo, Enrique Núñez nos cuenta en sus memorias que logró representar en el Martí una comedia musical un tanto alejada del sainete tradicional, del estilo de *Peppone e Don Camillo* de Guareschi y “en la que el argumento pesara más que el chiste coyuntural” (169); sin embargo, para el negrito ya no había espacio en el teatro cubano:

Asistí, no sin dolor, a la muerte del negrito del teatro cubano. Había heredado de mi padre la admiración por aquel personaje popular. [...] Aquel personaje de rostro pintado con corcho quemado, “víctima” de los que creyeron ver en ellos un propósito de discriminación que el público cubano nunca vio. (166)

El teatro Martí estuvo cerrado durante muchos años, hasta que en 1999 Eusebio Leal, historiador de la ciudad y autor de la recuperación arquitectónica-cultural de La Habana Vieja, encargó su restauración al arquitecto portugués Filipe Oliveira Dias y, además, designó como directores artísticos de este mismo a Eduardo Robreño, otro gran teatrista autor de un valioso libro sobre la historia y el repertorio del teatro Alhambra, y a Enrique Núñez Rodríguez, quien poco antes de morir escribía:

Los negritos y gallegos suplían con sus chistes y bailes mi incultura teatral: Castany, Otero, Federico Piñero, Acebal, Pous, Garrido, Arredondo, Bolito, un tesoro de carcajadas que no cambio por los nombres de las figuras más destacadas de la escena mundial. Y de pronto, un salto como los de Sotomayor en las olimpiadas: de asiduo a las cazuelas, gallineros o tertulias, a los camerinos de dirección, para codearme con Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, Agustín Rodríguez, Candita Quintana y Alicia Rico. Con el teatro Martí iluminado y sonoro, repleto de público y aplausos. No, eso no se olvida fácilmente. Como ese bolero que habla de las heridas que cierran en falso y si alguien las toca se vuelven a abrir [...] Eusebio sabe que la obra de reconstrucción del teatro Martí, por su complejidad, demorará más de lo que la perspectiva de vida prevé para hombres de mi edad, pese a los logros de la ciencia en nuestro país. (174)

Afortunadamente el gran proyecto de restauración, que incluyó la modernización de su estructura interior sin afectar la decoración y el diseño originales, se llevó a cabo, y el 24 de febrero del 2014 se dio la solemne función de reapertura.

Bajo el título de *Volver al Martí*, los espectadores escucharon de nuevo fragmentos de las zarzuelas *Cecilia Valdés*, *María la O*, *Amalia Batista* y *Damisela encantadora* de Ernesto Lecuona. La única estampa costumbrista lejanamente inspirada en el repertorio de los bufos fue la que mal interpretaron Mario Limonta y Aurora Basnuevo, actores de larga trayectoria profesional pero algo incómodos al tener que seguir un guión chabacano de mediocre calidad dramática.

Leal calificó la apertura como un tributo pequeño y modesto a la obra de la nación cubana. Recordó que ese mismo día, hace 119 años, comenzaba la “Guerra Necesaria” impulsada por José Martí, y quiso dedicar muy especialmente esa función a Eduardo Robreño y Enrique Núñez Rodríguez, que tal vez no hubieran gustado demasiado de la *soirée*.

Es verdad, los tiempos han cambiado y pasaron muchos años, mientras que los testigos y los negritos de antaño ya descansan todos en el habanero cementerio Colón. Me temo, por lo tanto, que la idea de volver a proponer el repertorio bufo y alhambresco en el nuevo teatro Martí (igual que se da en Madrid con la zarzuela española o en Palermo con los títeres llamados *pupi siciliani*) se revelaría una operación nostálgica de arqueología cultural demasiado elitista. Hoy, hasta en Cuba, se ríe de otra forma, y no me imagino a Luis Silva, “Rupert”, “Mentepollo”, Geonel Martín, Kike Quiñones, Osvaldo Doimeadiós, artistas todos muy apreciados por la gran mayoría de los televidentes nacionales, en el escenario de un teatro clásico de lu-
netas, espejos y lámparas *baccarat*.

Someter a un riguroso análisis lingüístico y dialectológico los guiones de los humoristas cubanos actuales, permeadas de oralidad por su propia naturaleza, podría favorecer —dentro de un estudio más amplio que abarque otras formas híbridas de la actual comicidad latinoamericana— una reflexión sobre el papel y el valor de la sátira televisiva como gran taller de nueva crítica social y política. Sin embargo, sería ponerse a armar otro ensayo.

Yo, la verdad, me conformo con este libro, aunque sé que difícilmente podré asistir a la puesta en escena de *La gran rumba* en el teatro Martí, pues me da igual, y declaro mi compromiso en la causa, no perdida sino complicada, de salvar el fondo Coronado, como modesto homenaje personal para todos los negritos, chinitos, gallegos y mulatas de la historia del teatro cubano junto con sus demurgos, que supieron inventarlos, forjarlos, orientarlos, dirigirlos y, sobre todo, amarlos.

Bibliografía citada

Leal, Rine. *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*. La Habana: Arte y Literatura, 1982.

Núñez Rodríguez, Enrique. *¡A Guasa a garsín!* Textos escogidos. La Habana: Unión, 2003.

Peregrín Avalo, Marjorie. “Leal al tiempo”. *Semanario Opus Habana* iv. 44 (2007).

Teatro Alhambra. Antología. Selección, prólogo y notas de Eduardo Robreño. Estudio complementario de Álvaro López. La Habana: Letras Cubanias, 1979.

CINCO PIEZAS INÉDITAS

Petra o Una mulata de rumbo*

Monólogo

Escrito en verso por
Francisco Valdés Ramírez

Reproducción facsimilar

* Esta verdadera joya virtuosística para protagonista femenina se reproduce facsimilar por su buena legibilidad y la presencia de agradables dibujos. De su autor, “exitoso guarachero” y “uno de los fundadores del género” (Leal 237), solo se conserva en el fondo Coronado, además de este monólogo que no lleva fecha, la obra *Los redentores*, bufonada en un acto y tres cuadros con música de Raimundo Valenzuela (1896).

El texto de esta pieza resulta muy claro y sencillo y no hay necesidad de notas. La única palabra que merece un comentario lingüístico es *cocoyé*, término recogido por Esteban Pichardo para indicar un baile “de los de color en la parte francesa haitiana, de donde emigró a la parte oriental de la Isla” (168). Fernando Ortiz hizo hincapié en el origen africano de la palabra, insinuando la posibilidad de que significara “baile del mono”, ya que “*coco* es vocablo bantú, que significa ‘mono’” (117).



PETRA.

*Peta o una
onulata de riembas*

MONÓLOGO

ESCRITO EN VERSO POR F. V. RAMIREZ.

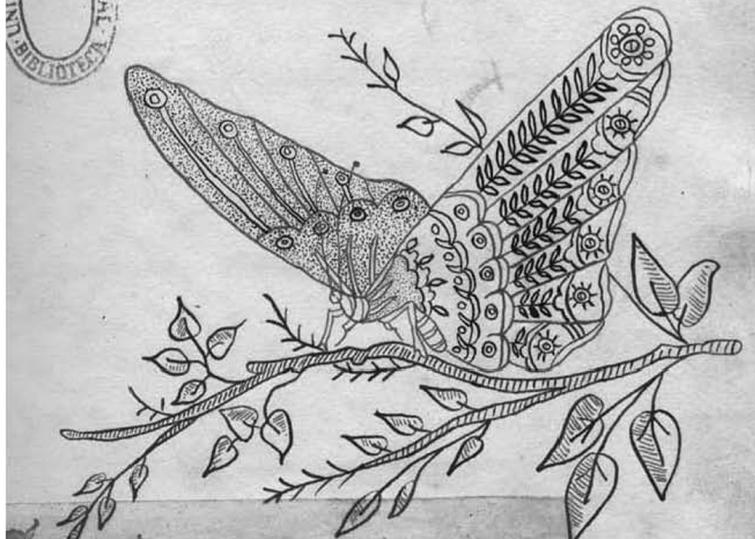
1862
RAM

HABANA.

REPARTO.PERSONAJES.ACTORES.

Petra. Mulata de veinte y cinco años. Sra. Moncayo.

La acción para en la Habana.



ACTO ÚNICO.

Decoracion de casa rica — muebles elegantes—
dos consolas con espejos — un velador — una
cafea de agua sobre el velador — adornos
de tocador — jarrones con flores — &c. &c.

ESCENA 1^a

Aparece Petra arreglandose delante del
espejo.— La orquesta preludiará temenmen-
te un vals y al terminar este, recita-
rá Petra la siguiente letrilla.

"Dice un antiguo refran
Legado por los abuelos:
Que en este mundo, los duelos
Son mucho menos, con pan...."

Y yo... aprovechando el medio,
He descubierto el remedio
Que con el mal va acabando.

¡Bailando!" *Pausa.*

Bajando. Pues señor, es mi elemento,
Mi desesperado afan,
El baile; y casi puede decirse
Que solo pienso en bailar!

Y el baile es una locura
Según una autoridad;
Pero yo por él deliro....
Quién me lo puede cachar?
A qué esta forma de ninfa
Que yo al cuerpo suelo dar,
Y este aire aristocrático
Que es en mi tan natural,
Si no para darme gusto
En bailes de sociedad
Y trastornarle los seros
A todo hijo de Adam?

Pues no por que estoy atada
A la coyunda nupcial,
En el salón de mas tono
Dejo tambien de brillar
Y tener admiradores.
De mi pálida belleza,
Que esta canela.... refina,
Compite con el coral!
Pero á qué tantos elogios
Y el mérito decantar,
Si mis gracias.... naturales
Saltando á la vista estan?

No jueguen coquetería
Lo que es en mi natural,
Pues mulatas.... de esta talla
No es una vulgaridad.
Y ya que aquí me he expresado
con franqueza sin igual,
A grandes rasgos, mi historia
Voy en breve á resenñar:

ESCENA 2^a

Sentándose frente al público.

Naci en un bosque de cocoteros,
En el cubano, bello pensil;
Y acariciada por manos noble
Desde mi cuna por dicha fui!
Mis tiernos años, mis dulces días
Entre caricias sentí correr
Y el agua hermosa del cristianismo
Obtuve en brazos de un gran marqués.
Creci á la par de niñas muy ricas
Y que de nobles tenían blason
Y he recibido también con ellas
En un colegio, la educación.

Era mi esposo, tipo elegante,
De fino trato, de corazón,
Que en sus deseos de darme gusto
Viajar me hizo por N.York.
La mella honda de aquellos climas
Con su existencia vino á acabar,
Y á mí, ya vinda, me hizo á la Habana
Volver con luto.- ¡France fatal!
A los dos años que por desdicha
Sola mi vida miré correr,
Con mi palabra, cedi mi alma
Al que en mano me ha dado fiel!

Sosé Pinillo se llama el jóven:
Con él un niño me mandó Dios
Y aquí formamos una familia
Era criatura, mi esposo y yo!
A grandes rasgos queda trazada
La corta historia que prometí.
No hay que tacharme, que la panadera,
Lo dije antes, es propia en mí.
Tocan á la puerta del foro.

ESCEÑA 3^a

creo que á la puerta llaman
Voz dentro. "Una carta para usted."
Asomándose. Pues si para mí es la carta.... La toma.
Ya puedo el sobre romper. Lo hace.
Leyendo. "Mi queridísima Petra,
Mi amiga...." (Adelante pues!)
"Te participo con gusto
Que esta noche al baile iré;
Y conmigo, Grana, Antonia
Y Rosalia También....
Por lo tanto, la noticia
Te la escribo con placer,

Para que repas, amiga,
Que á la promesa soy fiel.
Ya me darás en el baile
afectuoso parabien.
De corazón siempre tuya,
Agustina!"

Está muy bien!

ESCENA 4^a

Está es una amiga mía
que al baile tiene afición

Y á su riendo esposo guia
Con dulzura hasta el salón.
De la que está comentando
Es ella una copia fiel....
Como yo, goza bailando.....
Agustina.... Veny querell! con intencion.

ESCENA 5^a

Y ya que del baile
Tratando aquí estoy,
Ensayemos algo

Si he de ir al salón;

Porque es necesario,

Vamos, de rigor,

P.M. Y hay que darle al cuerpo
cierto sans facons.

Tiempo en las cuadrillas

Me he emerado yo;

Pues con ella rompe

Toda reunión,

Por ser de mas tono

Y baile comme il faut.

Vean á la mulata

Ta en disposicion.

Manos á la obra.....

A la una; á las dos.... E.M.

La orquesta toca unos cuantos compases
de madrillas, que ella baila hasta
que escucha el llanto del niño.

ESCENA 6^a

dirigiéndose á la puerta derecha

donde se supone está el niño.

Molesta. Marcelina, esa criatura!

Fu no la escuchas llorar?

Balancea la cunita

P.M. Hasta que se duerma en paz.

O dale un agua de azucar

Que tal vez eso querá.

Si no fuera porque crees

Que tranquilo quedará,

No no seria la que al baile

Quiera sin necesidad.....

Pero dejemos á un lado

Cuestión que tan poco dà

Y volvamos al ensayo.....

Preparada y ~~en~~ avant!

El cuerpo con gracia, Petra,

Porque así se baila.... el vals. ~~E.M.~~

La orquesta toca unos compases de vals,
hasta que ella la interrumpe llevándose
la mano a la cabeza, fingiendo que
se le ha descompuesto el tocado.

ESCENA 7^a

Arreglándose el tocado frente al espejo.

Con tantas vueltas

Como ahora te dado,
Casi me me descompuesto
Todo el tocado.
¿A que me quejo,
Si tengo por mi dicha
cerca el espejo.

El espejo señores,
Me queda al frente,
Y ese, de las mujeres
Es confidente.
Yo me aconsejo,

Dame confidencias un rato
Con el espejo.

Este adorno movido
Vuelve a su estado, lo hace
Ya que guarda armonía
Con el peinado.
Así lo dejo,
Pues consultado queda
Contigo, espejo!

Tú que siempre respondes

Al que te aclama
Y de imparcial y franco
Tienes gran fama,
De aquí no cejo,
Si tu fallo no dictas.....
Que tal, espejo?

¡Oh compañero eterno
De las mujeres,
Hasta en la humilde chora
Bendito eres!
Tu serás viejo

Pero las damas gritan:

¡¡¡Viva el espejo!!!

Toda esta escena queda al gusto de la actriz.— El autor recomienda refinada coquetería.

ESCENA 8^a

Y vuelvo á tomar el hilo

P.M. de mi cortada oración....
El vals que estaba ensayando

Ya terminado quedó

Y á ocupar viene su puesto
Una polka de salón. Pausa.
Ya está la mulata Petra
En su nueva posición, lo hace.
Dejando ya bien probado
Que no pierde el buen humor....
Pero si qué estar molestando
En continua digresión?
Al grano y vaya la polka,
Que ya aburriendome estoy. ~~F.M.~~
La orquesta toca unos cuantos compases
de polka, que ella baila. Cesa la

orquesta cuando se oyen las campanadas.

ESCENA 9^a

Diez campanazos dentro.

Las diez en punto, señores!

Precisamente era es

La hora en que hace su entrada

En el salón, todo aquél

Que sea persona decente

O quiera serlo á mi ver....

Lo contrario es como dicen,
Ir las luces á encender.
Pero ya Pepe no tarda
En busca de su mujer;
Pues ha sonado la hora
De principiar.... la soiree;
Pero yo debia entregarme
De una danza á la merced.
Es lo lógico, no es eso?
Pues miren mi parecer:
Como yo naci en la tierra
En donde abrara la sed

Porque el fuego que despidé
Toraz quema á todo ser;
Y el arucar.... de sus cañas
Es un torrente de miel;
En donde se arrulla el niño
Al compas del cocoyé
Y no hay humano que deje
De bailar ó mal ó bien;
Porque constante se sienten
Cosquillitas en los pies.
No considero, señores,
El ensayarla un deber.

Esta es mi opinión humilde,
Es este mi parecer.

Suspira. ¡Ay danza, tú eres la gloria!

¡Ay danza, eres el edén!

Tú mover haces las piedras

Que eso es bastante mover.

Quien la vida hace dichosa?

La hermosa.

Y dà aliento á la esperanza?

Danza.

Por alegre y sanguinaria?

Habanera.

Probado por donde quiera
Queda sin ningún recelo,
Que es dulce manjár del cielo
La hermosa danza habanera.

A un lado y otro nos lanza....

La danza.

Brindando ilusión y vida;

Nacida.

Porque al cariño coadyuva

En Cuba.

No existe voz que no suba
Proclamándola afanosa,
Porque es ¡ay! muy deliciosa
La danza nacida en Cuba.

Ella con amor cautiva....
¡Viva....
Y por el placer avanza....
La danza....
Dulce, sensible y liviana
Cubana!
Si la reclaman soberana

Porque à gozar encamina
Y es tan sabrosa y divina,
Viva la danza cubana!

Una ligerilla pausa
Reclama aquí el orador.
Toma agua de la copa. — Pausa.

ESCENA 10^a

Y sin embargo, señores,

Aquantar no puedo yo,
Ese irresistible impulso,
Ese hormigues tan atroz,
Que se siente por las venas
Cuando resuena un danzón,
De los que á los muertos hacen
Dar vueltas alrededor
Del sepulcro que los guarda....
(Paro á la comparacion.)

P.M. No puedo sufrir, no puedo
Ese mares, ese sopor,
(Que de mi ser se apodera)

Sin que me aperciba yo,
cuando resuena en mi oido
de algun instrumento el son,
Preludiando alguna danza
de aquellas que dan calor,
desmayo, placer supremo....
Y locura.... Santo Dios!
Y luego se van directas,
directas al corazon!
He nacido en esta tierra.....
Negarla no puedo, no!
Vamos, me trastorno toda;

Casi pierdo la razón:
Me mueve insensiblemente
De una silla en derredor
Cuando por mi dicha escucho
La danza que es mi ilusión.

E.M.

La orquesta preludiara suavemente la
segunda parte de un danzón y ella
empieza a bailar maquinalmente,
mezclando con la música los cuatro
versos siguientes.

Ay! ya siento el magnetismo!

Detrás del compas me voy.....

El que admire la canela con fibra.
Muera aquí con un danzón!

ESCENA ÚLTIMA.

La orquesta tocará hasta
que se estrangle la voz
dentro.

Voz dentro. — — — — — ¡Petra!

Petra. Ahí está mi marido.

(rompiendo.) Pepe, á tu disposición.

Al público. Buenas noches. medio mítis.

Majando

Me abridaba

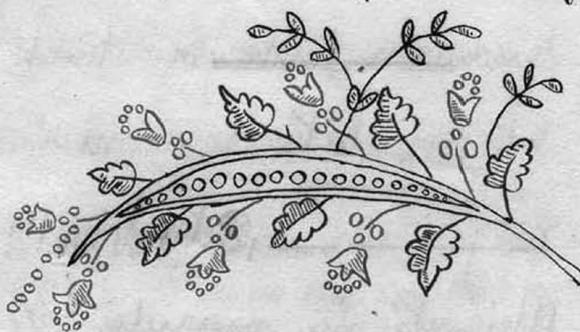
Hacer una invitacion.

Lo contrario, es sin remedio

Una falta de atencion....

Toro.... Lo hace mi lugar ocupo

P.M. Y cumple como quien soy.



AL PÚBLICO.

Si ha querido la fortuna
Que tan ilustre jurado
Tanta charla no ha juzgado
Cansada e inoportuna,
No desmintiendo su cuna,
Lo invita y andar penetra
Sin vacilar una letra,
Dando un tumbó y otro tumbó, Lemmere.
Esta mulata de rumbo.....

Su fiel servidora.... PETRA !!!

E.M.

la orquesta toca la segunda parte

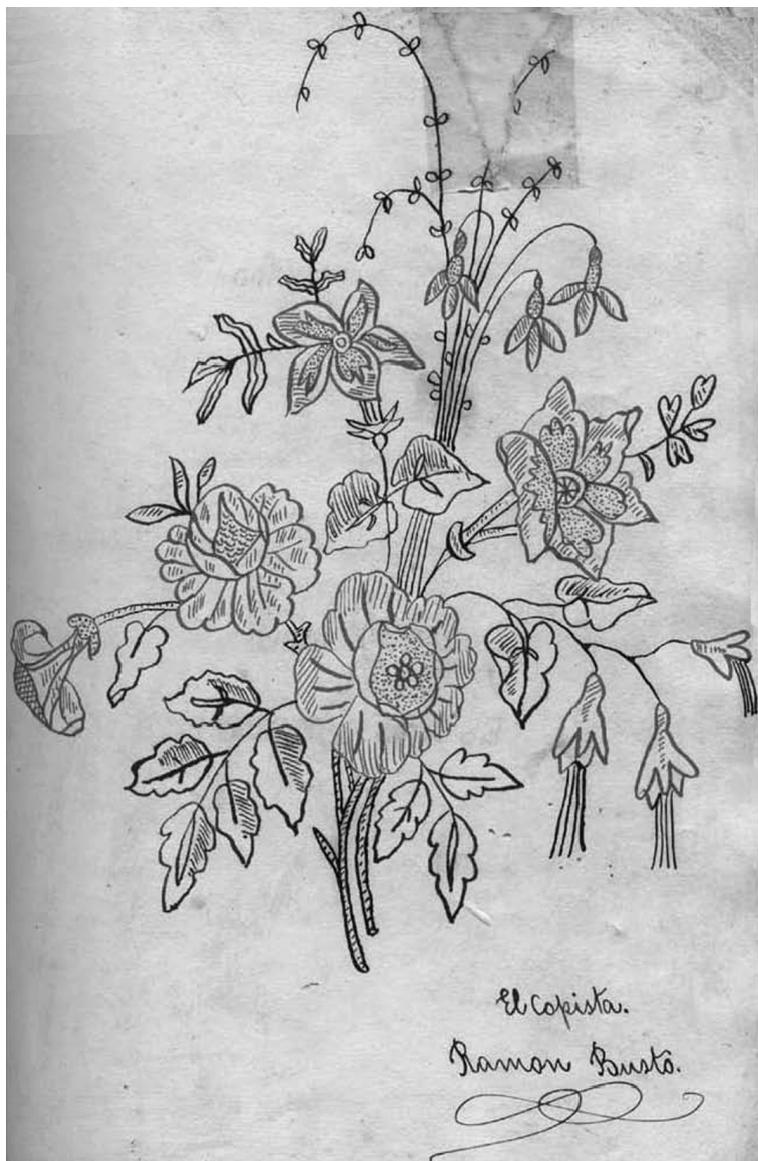
del mismo danzón y ella se retira bailando.

TELÓN PAUSADO.

ESTE LIBRO

ES DE LA PROPIEDAD DE





El Copista.

Ramón Bustó.

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "Ramón Bustó".

Bibliografía citada

Leal, Rine. *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*. La Habana: Arte y Literatura, 1982.

Ortiz, Fernando. *Glosario de afronegros*, 1924. La Habana: Ciencias Sociales, 1990.

_____. *Nuevo catauro de cubanismos*. 1923. La Habana: Ciencias Sociales, 1974.

Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. 1875. La Habana: Ciencias Sociales, 1985.

La mulata de rango*

Disparate cómico-lírico en dos actos y en prosa

Original de

José M. de Quintana

Música del maestro señor Valenzuela

1885

Estrenado con notable éxito la noche del 3 de octubre de 1885 en el teatro de Albisu.

REPARTO

Personajes	Actores
Julia.....	<i>Sra. Meireles (E.)</i>
Angelina.....	<i>Sra. Peñalver</i>
Marqués.....	<i>Sr. Pozo</i>
Manuelillo.....	<i>Sr. Rasilla (E.)</i>
Pancho.....	<i>Sr. Calle</i>
Santiago (gallego).....	<i>Sr. Mellado (M.)</i>
Un dependiente.....	<i>Sr. Ramírez</i>
Rafael.....	<i>Sr. Meireles (E.)</i>
Mamerto.....	<i>Sr. Pozo (E.)</i>
Don Antonio.....	<i>Sr. Soto (E.)</i>

Época: Año de 1885

* Se reproduce la versión publicada por la imprenta La Moderna de La Habana con fecha de 1891, donde se lee: “Esta obra es propiedad de D. MANUEL DURÁN. Los representantes de la Galería Lírico-Dramática EL TEATRO MODERNO, de DON MANUEL DURÁN, son los encargados exclusivamente del cobro de los derechos de la propiedad. Queda hecho el depósito que marca la Ley”. Al transcribir la obra no ha sido necesario enmendar el texto y solo se ha modernizado la grafía cuando ha sido necesario, normalizando la presencia de los acentos y de los signos ortográficos según el uso actual.

Sobre el autor, Rine Leal escribe: “Quintana completa, con Cabrera y Olallo Díaz, la trilogía de los bufos autonomistas y es uno de los autores más conservados, pues le sobrevivieron 18 piezas. Fue prolífico y cultivó todas las formas y modalidades que la escena vernácula le permitía, desde el esperpento al melodrama, pasando por la revista, el disparate y el sainete político. Desdichadamente su escena se resiente ante su fertilidad, aunque se salva porque es un defensor de la mulata, a quien presentó como una víctima de injustas relaciones heredadas de la esclavitud. Ya con *Una mulata de rango* (1885) inicia su campaña mezclando bufo y melodrama, una combinación aparentemente contradictoria, que en Cuba arroja sabrosos frutos” (II: 58).

ACTO PRIMERO

Sala lujosamente amueblada. Puerta al fondo y laterales.

Escena I

Santiago y Angelina.

SANTIAGO Esta condenada mulata quiere acabar con mi paciencia. ¡Yo limpia que te limpia y ella ensucia que te ensucia! Si no fuera porque... en fin, ¡que me justa¹ el diablo de la mulata! Si ustedes la vieran... tiene un cuerpecito y un modu de andar... lu que es a mí me llama como el imán al acero... si no fuera purque después se chutea uno, como dicen aquí, matrimoníábase cum ella.

ANGELINA ¡Bien! Así me gusta, don Santiago... todo arregladito.

SANTIAGO Para que después tú desarregles todu.

ANGELINA ¿Ya empezamos?

SANTIAGO No señora, concluimos. ¿A usted le han dichu que yo soy algún burro de carja, para trabajar del modu que lo hajo? Pues, se equivoca usted. Llevo quince años de Habana y no los he pasadu de bobo, no señor. Nun soy ningún berracu, como dicen ustedes.

¹ El procedimiento lingüístico imperante en la caracterización de Santiago se apoya en una parodia básicamente fonética de su lengua, sin procedimientos estables y homogéneos. Los recursos fónicos, aunque no se ajustan con exactitud a la realidad de su lengua de origen, constituyen una manera eficaz para identificarlo como a un gallego. Dentro de esta línea, uno de los recursos más usuales es la substitución vocálica, sobre todo de /o/ por /u/. Resulta además constante el cambio del grafema /g/ por /j/ para indicar la pronunciación peculiar de la g como fricativa, aspirada y a menudo faríngea, conocida como *geada*, propia de una gran zona de Galicia. A nivel sintáctico, es frecuente la colocación del pronombre personal átono en posición enclítica, como bien analizado por Tolezano García.

ANGELINA Siempre se está usted quejando.

SANTIAGO Purque hay motivo para ello y purque de mí no abusa nadie... y para terminar te drié como aquel músico: "Como sigan con esus mocus, larjo el violín y no tocu".

ANGELINA Pero compañero, ¿qué le hacen a usted?

SANTIAGO ¿Y me lo prejuntas? Pues más de la cuenta. Muy tempranu arreglé la sala y ahora vuelvo a entrar aquí, y me encuentro con una silla por aquí, un sillón por allá, las banquetas fuera de su sitio...

ANGELINA ¡Bien se queja usted!

SANTIAGO Y después si quiera me trataras de otro modo; si tú...

ANGELINA (Ya apareció aquello.)

SANTIAGO Porque en fin, tú me justas, como dicen en la canción: "Como el indio a las verdes palmeras; como adoran los ríos las aves; como tiene espinas la flor...".

ANGELINA ¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡qué calor tiene usted!

SANTIAGO ¿Calor? Por eso te quieru a ti de abanicu. ¡Contijo me ponía yo más frescu que una lechuja!

ANGELINA ¡Y con usted me arreglaba yo! ¡Valiente equipaje!

SANTIAGO ¿Equipague me diguiste? Soy mejor mozo de lo que tú crees. Tú nu me has visto a mí con un flusecito de casemira y mis botas de charol. Si vieras tú aljunas veces cuando saljo de paseo y me voy a casa de Francisqueta, la dueña de la casa de huéspedes.

ANGELINA ¿Qué le parece a usted?

SANTIAGO Allí verás tú como se ponen sus hijas conmijo. El otro día me decía Joaquinita... ¡qué simpático es este Santiago! Y replicaba la *esleña*: "tiene muy buena figura..." y decía Canducha: "¡qué modo de mirar tan expresivo!" Y esta Flora, ¡ah, Flora! Flora... ¡esa sí que me justa! ¡Yo también le justo a ella! Y ella dice que me quiere pur simpatía.

ANGELINA ¿Por simpatía...? ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

SANTIAGO Nun te rías, no; me quiere pur simpatías. Ella misma me lo ha dichu y me lo ha esejurado Francisqueta y...

ANGELINA Vamos, compadre, se están quedando con usted.

SANTIAGO ¡Cumiju? Esu es lo que yo quisiera.

ANGELINA Pues siéntese.

SANTIAGO ¿Para qué voy a sentarme?

ANGELINA Para esperar. ¡Usted no ve que *parao* se cansa?

SANTIAGO Nun lo creas, tenju buenos cimientos. Calzu el 44.
¡Ay! ¡Angelina! ¡Angelina!

ANGELINA ¡Qué le ha dado, hombre?

SANTIAGO *Escalas de frío.* Lo que me da siempre que estás cerca de mí. Cuando te tenjo cerca de mí... ¡ay! ¡Dios de Dios, te cumería de un *bocao*!

ANGELINA A ver, échese *pa* allá. ¿Qué les parece el hombre?

SANTIAGO ¡Tú no sabes lo que te conviene! Yo te quiero de verdad; pero de verdad pura.

ANGELINA Pero don Santiago, ¿usted sabe lo que necesita una mulata?

SANTIAGO Fuerza, ¡mucha fuerza! Y mira que atento a fuerza, me rifu con el que salja.

ANGELINA Óigame: lo que una mulata necesita es dinero, dinero y dinero.

SANTIAGO Y aljunas palizas de cuandu en cuandu.

ANGELINA De eso sí que no llevo yo.

SANTIAGO Pues, si te enredas conmiju y no andas derecha... tan derecha como una vela, te gorobo de un trancazu que te descumponjo toda.

ANGELINA ¿Sabe usted que el principio de su programa es bonito?
Cualquiera es capaz de aceptar.

SANTIAGO Cunmiju no hay más lance.

ANGELINA ¿Sabe que usted está *abuñatao*²? Mira como habla todos los dicharachos del país...

SANTIAGO Y en cuantu me arrejle contijo, ¡criollu completo! Porque tú al fin tendrás que quererme.

ANGELINA ¡Seguro!

SANTIAGO ¡Y poderoso! ¿En dónde vas a encontrar un partido como yo? Peru dicen que a ustedes las mulatas les gustan los *ñámbiros*³ y esos que os ajuantan todo. Yo quieru una muguer para mí.

ANGELINA ¡Está bien! *Pa* usted, ¿eh?

SANTIAGO Sí, yo me hajo carjo de todus sus jastos.

ANGELINA Chico, pero se coge la coima.

SANTIAGO Ajunos. Otros no cogen ni un pimientu... y aljunos hay que lus apellidan de *anjá*. Ahora nun me lo negarás.

ANGELINA Sabe que está usted más ilustrado de lo que yo creía...

SANTIAGO Sí, yo estuve de sirviente de un goven que lo querían todas las mugueres... Él decía que por simpatías. ¡Valientes simpatías! Yo nunca vi que ninjuna de las que él decía le hiciera el más mínimo caso.

ANGELINA ¿Qué sabe usted de eso?

SANTIAGO Y de otras muchas cosas... pero no hablemos más de eso y ocupémonos de nosotrus.

ANGELINA ¡Eh?

SANTIAGO De nuestru nejocio.

² Corrupción de *aboniatado*. Angelina, mulata criolla, emplea jocosamente este neologismo, derivado de boniato, tubérculo muy común en la dieta popular cubana, en sustitución de *aplatanado*, término con el cual se define al forastero familiarizado con las costumbres cubanas.

³ En su deseo de hablar “a lo cubano”, Santiago se equivoca y al aludir a los negros abakuá efectúa una deformación del término *ñáñigos*.

ANGELINA ¡Ay compadre!, ¡deje eso!

SANTIAGO Esta cuestión non la puedu degar. Tú sabes que a mí no me faltan cheques y que puedu comprometerme contijo.

ANGELINA Bueno, ya hablaremos.

SANTIAGO Pues entonces, voy a ocuparme de un asunto que me ha indicadu la cocinera.

ANGELINA ¡Pues que le vaya bien!

SANTIAGO Hasta luejo. (*Vase.*)

ANGELINA Y la verdad es que yo soy una boba con no hacerle caso a este mentecato, yo sé que tiene su pico.

Escena II

Angelina y Julia.

JULIA Angelina, tráeme las zapatillas.

ANGELINA ¿Quiere también el chocolate?

JULIA Después... (*Vase Angelina.*) Milagro que no ha venido Pancho. ¡Algo le habrá sucedido! ¡Pobrecito! Ayer se fue bravo conmigo... No sabe él cuánto trabajo me cuesta esta vida de ficción.

ANGELINA Aquí están las zapatillas.

JULIA Pónmelas.

ANGELINA ¿La señora está triste hoy?

JULIA Déjate de señora y trátame como tu amiga. Ahora estamos solas y puedes tratarme como a tu hermana. ¿Quién ha venido hoy?

ANGELINA ¡Hasta ahora nadie!

JULIA ¿Y a Pancho no lo has visto?

ANGELINA Sí, anoche. ¡Ah!, ahora que me acuerdo, me dijo que vendría hoy a las doce.

JULIA ¡Pobrecito!

SANTIAGO Señora, ahí está el dependiente de La Granja.

JULIA Dile que pase.

Escena III

Dichas, dependiente y luego Santiago.

DEPENDIENTE Buenos días. Traigo la cuenta.

JULIA ¿No le dije que la llevara al escritorio del señor marqués?

DEPENDIENTE Allá la llevé, pero me ha dicho que usted le ponga la conformidad.

JULIA Pues venga a la tarde.

DEPENDIENTE Es que...

JULIA No puedo ocuparme de eso ahora.

DEPENDIENTE Lo digo...

JULIA A la tarde.

DEPENDIENTE ¡Adiós! (*Vase.*)

JULIA ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¿Qué te parece, Angelina? Tú no ves que como yo soy una mulata, estos se creen con derecho a todo. Y yo, chica, ¿qué quieres? Por casualidad estoy en esta posición y como quiera que ni esto puede ser eterno, ni yo puedo ser nunca más que una mulata, aprovecharé esta situación mientras pueda, porque al fin y al cabo, el negro siempre es negro y bebe agua del pozo.

ANGELINA Pero tú eres muy linda.

JULIA Hasta que sea fea. Ahí tienes tú marcado de mi grandeza. Durará lo que mi belleza. Apagada esta, no seré otra cosa que la mulata Julia hija de la negra Juana.

ANGELINA ¡Ojalá yo fuera como tú! ¡Tú tienes muchos enamorados!

JULIA Sí, ¡capaces hasta de matarse por mí! Pero eso es hoy que soy hermosa, que los sé engañar y que se creen amados por su bolsa. Cualquiera de esos mismos, cuando el severo tiempo, ese juez implacable, dirija su fallo a mí, me despreciarán, y cuando más, me dirán: “¡Qué linda era! ¡Parece mentira!”

SANTIAGO El señor marqués pide permisu.

JULIA ¡Qué fastidio! Dígale que pase. Vamos, Angelina, a arreglarme un poco para despachar a ese berraco. (*Vanse las dos.*)

Escena IV

El marqués, Santiago y luego Julia.

MARQUÉS No está... se estará arreglando... ¡Me sentaré! Esta mujer me tiene vuelto el seso. ¡Pero es una gran mujer! ¡Una verdadera señora! ¡Qué distinción! Y me ama... ¡en eso no hay duda! Yo no me fío de nada, y en la duda de si seré amado por ella, me he ido a ver un brujo y me ha dado el gran resultado: ¡le di cincuenta pesos!, pero eso sí, ha sido franco y leal conmigo. Me ha dicho que Julia está locamente enamorada de mí.

SANTIAGO Señor, dice el cochero que si se marcha.

MARQUÉS No, que aguarde. Ven acá, Santiago.

SANTIAGO Mande usted.

MARQUÉS Vamos a ver, sé franco. ¿Qué te parezco yo?

SANTIAGO ¿A mí? (Lu que dicen aquí un berraco).

MARQUÉS Vaya, concluye... ¿te gusto?

SANTIAGO ¡Paso! (¡sí me querrá hacer el amor?)

MARQUÉS No crees tú que todavía... vamos, estoy...

SANTIAGO Señor, a mí nunca me han justadu lus hombres.

MARQUÉS ¡No seas imbécil! ¡Quiero decir que si no estoy yo todavía capaz de que una mujer me quiera!

SANTIAGO (¡Lejus de ella!) ¡Ah! Esu sí, ¡ya lu creo!
Si yo fuera mujer estaría loca por usted.

MARQUÉS ¡Es claro! ¿Tú no ves cómo está Julia conmigo?
Está loca por mí... le gusto mucho.

SANTIAGO (Pues lo disimula bastante.) Doña Julia tiene
tanta locura por usted como Flora por mí.

MARQUÉS ¡Hola! ¡Hola! ¿Conque también tienes una Flora?

SANTIAGO ¡Loca pur mí! ¡Y que es una gran hembra!

MARQUÉS ¿Pero ya estás arreglado con ella?

SANTIAGO No, pero pocu le falta. Hame dichu que debe en el
hotel 200 duros y que si yo se lus pajara... ¡vamus!

MARQUÉS Ten cuidado, Santiago, no te engañe.

SANTIAGO Nun Señor: me ha dichu que yo he de ser su juayabitu
si le paju esa cuenta.

MARQUÉS ¿Su guayabito? ¡Malas son las ratas esas!

SANTIAGO Yo voy a cada momento donde ella. Siempre me dice:
“¡tan simpático!”. El otro día, cuando fui, me encontré
que estaba con ella un mocito.

MARQUÉS ¡Malo! ¡Malo!

SANTIAGO No, no era nada... era su primo.

MARQUÉS Yo creo que el primo eres tú.

SANTIAGO ¡También lo dudu! Yo no tenju familia en La Habana.

MARQUÉS ¿Y qué te parece mi Julia?

SANTIAGO ¡Su Julia? Señor, lo que no has de catar nun lo tienes que tocar. Cun que...

MARQUÉS ¿Pero es o no una gran hembra?

SANTIAGO Más que usted me justa.

MARQUÉS ¡Esa mujer no le tiene que gustar a nadie más que a mí, ¡animal!

SANTIAGO Yo he dadu mi opinión. Voy a avisar al cucheru. (*Vase.*)

MARQUÉS ¡Cuánto tarda! Voy a entrar. (*Lo intenta.*)

ANGELINA (*Asomándose.*) La niña, que no se puede pasar y que ahora saldrá.

MARQUÉS ¡Siempre lo mismo! Nunca se puede pasar. Es que no se atreve a estar sola conmigo. Loca, ¡loca por mí! Aquí le traigo un terno que me ha costado, en casa de Hierro, mil quinientos duros. ¡Lo que aprecia ella un regalo mío!

JULIA (*Saliendo.*) ¿Te he hecho esperar mucho?

MARQUÉS ¡Bellísima Julia! ¡Mujercita mía!

JULIA ¡Qué pesado, es un viejo verde!)

MARQUÉS ¿Me habrás extrañado mucho?

JULIA ¡Muchísimo! (¿Qué estúpido!)

MARQUÉS Esta misma mañana he llegado del ingenio, y de lo primero que me he ocupado es de ti. Mira, mira ese ade-
rezo que te he comprado.

JULIA (*Sin mirarlo.*) Angelina, pon ese estuche en el escapa-
rate.

MARQUÉS (Ni siquiera lo ha mirado. Es que ya conoce lo exqui-
sito de mi gusto.)

JULIA ¿Conque llegó usted hoy?

MARQUÉS Hoy mismo. No pensaba venir tan pronto, pero pensé que tú estarías con cuidado.

JULIA Con mucho cuidado.

MARQUÉS ¡Pobrecita mía! Por eso he pensado realizarlo todo, para que no teniendo que ocuparme de negocio alguno, sea tuyo, absolutamente tuyo. No nos separaremos un momento.

JULIA ¡Dios me libre!

MARQUÉS Pero ¿qué tienes? ¡Poco habladora estás! ¿Te pasa algo?

JULIA Algo indisposta.

MARQUÉS Y nada decías... ¡Ven acá, amor mío!

JULIA Mire que me despeina.

MARQUÉS ¿Qué tienes, mi vida? ¿Dónde está tu mal?

JULIA Es un ligero dolor de cabeza. (Y Pancho que va a venir). ¡Ángela! (*Llamando.*)

ANGELINA ¿Qué desea la niña?

JULIA Escucha. Con permiso, señor marqués. (Pon la escoba detrás de la puerta, a ver si se va este viejo.) (¡Cómo le apesta la boca hoy!)

MARQUÉS ¿Por qué me has de decir siempre marqués y señor marqués? Llámame Pepe... Pepé... Pepito...

JULIA (Rayo te llamaría yo.)

MARQUÉS Anoche soñé contigo... pero no me atiendes... Muy poco amable estás hoy.

JULIA Apreniones de usted.

MARQUÉS Bueno, ya me voy... Vendré a comer contigo.

JULIA Lo siento mucho, pero hoy no podrá ser: no estaba prevenida.

MARQUÉS Mandaré la comida de Las Tullerías.

JULIA Es inútil, puesto que ya he decidido comer en casa de mi madrina.

MARQUÉS Entonces, ¡hasta mañana! (¡Está loca por mí!
No quiere ni que me aleje de ella.)

JULIA Para mañana sí está usted invitado.

MARQUÉS ¡Adiós! (*Vase.*)

JULIA ¡Adiós!

ANGELINA ¡Qué mal lo has tratado, chica!

JULIA Que se fastidie... ¡Vaya un viejo más pesado!

Escena v

Dichas, Manuelillo y Santiago.

SANTIAGO Voy primero a avisar a la señora,
pues no sé si lo querrá recibir.

MANUELILLO ¡Échese a un lado! ¡Esta es mi casa!
Esta es la casa de mi hija.

JULIA Déjelo usted entrar, que las puertas de mi casa están
siempre abiertas para mi padre.

MANUELILLO Un abrazo, hija mía.

JULIA ¡Padre de mi corazón!

SANTIAGO Señora, usted perdone: yo no sabía...

JULIA Pues desde hoy sepan que él es el amo de esta casa.

SANTIAGO (Pues lu que es a las órdenes de un mascavidriu⁴, no
me quedu yo.) (*Vase.*)

⁴ El término, usado para indicar al borracho callejero, estaba muy difundido en la época. La fortuna de este neologismo y su tipificación es confirmada por la

MANUELILLO Cuando yo entraba, salía un viejo con una cara de judio. ¿Ese es tu marqués? ¡Qué feo es! Bota eso, hija mía. ¡Un viejo así es una *salación*!

JULIA ¡Papaíto...!

MANUELILLO Sí, es la verdad. ¿Qué dices tú a eso, mulata?

ANGELINA Yo...

MANUELILLO (*A Julia.*) ¿Quién es esa mulatica? ¡Qué simpática es!

JULIA Es mi criada.

MANUELILLO Tu amiga, sí; ¡tu criada, no! Nunca lo digas. Como ella eres mulata; como ella eres desgraciada, pus que ni apellido tienes. Tú, que mulata eres, que morena fue tu madre y que la suerte te ayuda, favorece a los tuyos; sé la amiga de los negros.

JULIA Yo bien a todos los quiero.

MANUELILLO ¡Y cumples con tu conciencia! Ellos tus hermanos son; hasta ayer fueron esclavos y ya que la ley les da el derecho de hermanos, como tal hay que tratarlos.

ANGELINA ¡(Qué borracho de tan buen fondo!) (*Vase.*)

JULIA ¡No te sientas, papaíto?

MANUELILLO Me sentaré.

JULIA ¿Por qué no has venido a verme?

existencia de una exitosa pieza de Manuel Mellado, *Perico Mascavidrio o La víspera de San Juan*, “disparate cómico-bufo-lírico de costumbres del país” (1880), y también por esta guaracha, *El masca-vidrios*: “De mascar vidrio a mi gusto / Nadie me puede privar; / mascándolo no me adusto / aunque me quieran matar. // Estripillo / Ricos y pobres / como yo soy / todos, señores, lo mascan hoy. / Del rico dicen: / ¡qué alegre está! / y del que es pobre: / ¡borracho va! // Pero que diga cualquiera / si todo no es borrachera. // Mascando vidrio me inspiro, / quiero la lira pulsar; / bailo, canto, río, suspiro, y suelo también llorar. // Uno que esté condenado / se puede muy bien salvar; / masque vidrio entusiasmado, / y a la gloria irá a parar. // Con él el dolor se olvida, / con él se puede gozar; / por eso toda mi vida / mascando vidrio he de estar” (*Guarachas cubanas* 88).

MANUELILLO Te diré: me habían dicho que no me recibirías; que estabas muy orgullosa... que tenías un marqués y que si llegaba a la puerta de tu casa, me mandarías a echar por tus criados.

JULIA ¡Eso es infame! ¿Olvidarme yo de mi padre?
¡Oh, jamás!

MANUELILLO Pues entonces, no se ha dicho nada.

SANTIAGO El niño Panchitu acaba de llevar.

MANUELILLO Que pase...

JULIA ¡Papaíto...!

MANUELILLO ¿No quieres recibirlo porque estoy yo aquí?
¿Te da vergüenza?

JULIA No... es que...

MANUELILLO ¿Qué cosa?

JULIA Que es...

MANUELILLO Tu marido, ¿no es eso? Pues conocerá a su suegro.

Escena VI

Dichos y Pancho.

PANCHO Buenos días.

MANUELILLO Siéntese usted con franqueza.

PANCHO (*A Julia.*) ¿Quién es ese hombre?

JULIA ¡Es mi padre!

MANUELILLO Yo soy el padre de Julia, es decir, soy su suegro de usted porque usted tiene más cara de marido de mi hija que el viejo marqués.

JULIA Papá, ¿túquieres...?

MANUELILLO Yo no quiero nada. Yo lo que quiero es darle un apretón de manos a este buen mozo.

PANCHO Y yo con mucho gusto se lo doy a usted.

MANUELILLO Yo fui y soy un corrompido, pero tengo un buen corazón. Yo era lo mismo que usted... me gustaban mucho las mulatas. Y Dios, por castigarme, me dio por hija esta mulata tan linda. ¡Qué dichoso es usted! Lo mismo era yo. Lo mejor de Colón y San Isidro era para el niño. La madre esta era una negra... ¡Qué negra, mi hermano! Pero tenía un genio... En fin, murió de rabia.

PANCHO (*A Julia.*) ¡Es muy alegre tu padre!

JULIA (No le des cuerda.) ¿Ya tú almorcaste, papá?

MANUELILLO Almorzaré contigo.

JULIA Ya acá almorcamos, pero te mandaré a preparar alguna cosa.

MANUELILLO Pues ya sabes tú mi gusto. Buenas tajadas y sobre todo buen líquido.

JULIA Tenemos agua de vento.

MANUELILLO Pues para el baño la encuentro muy buena, pero para la mesa no acepto sino el buen vino: ¡mucho vino!

JULIA Pues al comedor, que ahí te servirán de lo que quieras.

MANUELILLO Te comprendo: quieres quedarte a tus anchas con tu Tenorio... haces bien. (*Vase.*)

PANCHO Ahora, Julia, hablemos nosotros: tengo que decirte muchas cosas.

JULIA Y yo que regañarte muchísimo.

PANCHO Regañarme, ¿y por qué?

JULIA Por celoso.

PANCHO Si soy celoso será por lo mucho que te quiero, y si me quejo, será por lo mal correspondido que soy.

JULIA No eres justo ahora. Tú sabes que el único dueño de mi cariño eres tú.

PANCHO No basta decirlo, hay que probarlo.

JULIA ¿Qué pruebas quieres, viejo mío?

PANCHO Que abandones esta vida; que renunciando a este lujo, te acomodes a lo que yo te pueda brindar y que seas mía, solamente mía.

JULIA ¿Tú sabes lo que me pides, Pancho?

PANCHO Mi felicidad.

JULIA Muy pronto lo has dicho. Escúchame y piensa. Si cuando nos conocimos hubiera estado yo en mi casa y de ella hubiera salido para ser tu mujer, entonces, viejo mío, a la par que mi corazón, te hubiera consagrado mi vida. ¿Cómo te conocí? Fue en el teatro y cantabas una guaracha: por vez primera palpataba mi corazón por un hombre, y como ya estaba escrito, nos volvimos a ver, pero más de cerca; fue en casa de una amiga donde fuiste⁵ a cantar y allí ya nos dimos palabra de amor.

PANCHO Sí, de un amor que me mata, de un amor...

JULIA Y, como era natural, me aceptaste tal cual era.

PANCHO Pero entonces no era más que la satisfacción de un deseo; ahora te amo.

JULIA Yo también te amo, como nunca amé, como no amaré a más nadie. Bien. Pancho mío, me conociste tal cual soy... ¿crees acaso que la mujer que ya se ha acostumbrado a esta vida, que la que no cesa de ver a sus pies

⁵ La presencia de /s/ en la segunda persona del pretérito indefinido es propia de la lengua oral y, aunque por lo general estigmatizada, hoy se considera un fenómeno panhispánico.

a hombres que le rinden su nombre y su fortuna, lo abandone así de cualquier modo? No, Pancho mío, conozco tu deseo, admiro tu abnegación, pero no lo acepto. Yo te engañaría. Confórmate como hasta ahora y ten la seguridad que no quiero a nadie más que a ti.

PANCHO ¡Me resigno!

Música

JULIA Yo te prometo quererte
 como a nadie más querré.

PANCHO Y tú sabes que mi amor
 solo es tuyo y mi pasión.

JULIA No te enceles, no, de mí,
 que siempre te seré fiel.

PANCHO Al oírte mi corazón
 late con más pasión.

JULIA A mi Pancho quiero yo.

PANCHO De Julia es todo mi amor.

JULIA Con su dulce frase amor.

PANCHO Por su promesa de fiel.

Hablado

MANUELILLO ¡Bien! Así me gusta; como dos pichones. Yo también
 me he estado queriendo con una botella de vino que
 he concluido.

PANCHO ¿De modo que se ha almorcado?

MANUELILLO A *merveille*, como dicen los franceses.

JULIA Y los platos, ¿qué tal?

MANUELILLO De a buten, buten butarda⁶. ¡Y luego, servido por esa mulata!, ¡qué mulata! ¿Dónde la conseguiste, hija mía?

JULIA Vamos, papá, déjate de tonterías.

MANUELILLO ¿Tonterías? Me dijiste si tú no sabes quién soy yo. La he estado enamorando.

Escena VII

Dichos y Santiago.

SANTIAGO Señora, hay dos caballeros que quieren verla.

JULIA (¿Con mi padre aquí y en ese estado?) Dígales usted que hoy no recibo a nadie, que estoy indisposta.

SANTIAGO ¡Está bien! (*Vase.*)

PANCHO ¡Bien, Julia mía!

MANUELILLO Debías de haberlos hecho pasar, para que yo conozca a todas tus amistades.

JULIA Otra vez los conocerás.

⁶ La expresión *de buten*, que se emplea como afirmación ante una propuesta o una acción y que en la actualidad está presente en el lenguaje juvenil español, sobre todo en su variante *dabuten*, puede tener origen en el alemán *gut*, *guten*: ‘bueno’. La palabra, deformada en los oídos de la soldadesca que a lo largo de los siglos XVI y XVII combatió en Centroeuropa contra los luteranos o contra los flamencos, llegaría a España en la forma que hoy conocemos. Así afirman José Calles Vales y Belén Bermejo Meléndez (n.º 315). Sin embargo, es también plausible que *de buten* proceda del caló, ya que en la jerga gitana *de but* tiene el significado antes expuesto. Cualquiera que sea su origen, es cierta su difusión popular en el siglo XIX y su presencia en las zarzuelas españolas, como por ejemplo *La verbena de la Paloma*, compuesta por el músico salmantino Tomás Bretón y estrenada en 1894. Con el término *butarda*, en cambio, se designa a la *Otis tarda*, que es una de las aves de mayor tamaño de Europa y la especie voladora más pesada del mundo. La presencia de esta palabra en un contexto teatral bufo posiblemente se deba al aspecto toscos y torpe de la butarda, pájaro muy común en la península ibérica y en las islas Canarias.

MANUELILLO Si todas son como las del marqués,
renuncio a ese gusto.

JULIA Y ya que las únicas dos personas que me interesan en el mundo están hoy a mi lado, lo pasaremos juntos y nos divertiremos cuanto queramos, para cuyo efecto mi Pancho se encarga de arreglar el programa de la fiesta.

PANCHO ¡Julia de mi alma!

MANUELILLO Señor yerno, no se le olvide a usted que en todas las fiestas debe faltar cualquier cosa, pero debe sobrar coñac, ginebra, mucho mono⁷ y hasta aguardiente.

JULIA Pues ustedes lo preparan todo, que yo me voy a disfrazar, es decir, voy a volver a mis primeros días y a ser la mulata Julia, la verdadera mulata. (*Vase.*)

PANCHO Este será el día más feliz de mi vida.

MANUELILLO No esperaba yo pasar un día tan completo.

PANCHO Me acompaña usted, don Manuel.

MANUELILLO Con mucho gusto. ¡Hoy se cae la Valla⁸!

Escena VIII

Santiago y Angelina.

ANGELINA ¿Qué le ha entrado a Julita? Pues no lo entiendo. Está poniéndose las chanclas y dice: “¡hoy voy a ser feliz!, ¡hoy soy Julia!, ¡hoy soy la mulata criolla!”. Yo no sé...

SANTIAGO Me alegro encontrarte.

ANGELINA ¿Qué se le sale?

⁷ Se refiere al Anís del Mono, famoso licor catalán que se produce en Badalona (Cataluña) desde 1870.

⁸ En Pichardo, *hundirse la valla* es “frase que pondera el resultado decisivo, total o grandioso de alguna cosa pública” (609).

SANTIAGO Nada que yo sienta, pero quieru saber qué pitu toca el mascavidriu ese que ha venidu hoy.

ANGELINA Ese es el padre de la señora.

SANTIAGO Pues dime quién eres y te diré de dónde sales.

ANGELINA Déjate de atrevimientos, ¿sabe?

SANTIAGO Que como sijan con esus mocus, larjo el violín...

ANGELINA Compadre, ya me ha largado eso dos veces hoy.
Cuando quiera, coja la maleta.

SANTIAGO ¿Que coga la maleta? Si nun fuera pur las intenciones que tenju contijo, ya me hubiera larjadu hace muchos días.

ANGELINA Vamos, chico, deja eso.

SANTIAGO ¿Que degue eso? Mira que yo te quieru cun toda mi alma y si ya no le he pajadu la cuenta a Flora, ha sidu purque esperu que tu te decidias pur mí.

ANGELINA Pues mire, ya le puede ir pagando la cuenta a Flora, que yo no pienso en quererlo a usted.

SANTIAGO Mira que yo tenju nueve mil duros y aljunos terrenus en mi tierra.

ANGELINA ¡Nueve mil duros! ¡Y terrenos! ¡Sujétame, Santaguito, que me da, que me da, que me dio! (*Se desmaya.*)

SANTIAGO ¡Se desmayó! ¡Espera que me quite un calcetín!

ANGELINA ¡Ay! No, no, ¡por su madre!

SANTIAGO ¡Conque te decides o cogo la maleta?

ANGELINA ¡No, Santiago, soy tuyu con toda mi alma!

SANTIAGO ¡Pues un abrazo!

ANGELINA Y dos. Mira, chico, que el baño es bueno para la salud.

SANTIAGO Hoy piensu ir al pueblo y me bañaré.

Música

ANGELINA Tú querrás siempre, corazón,
a tu mulata de carbón.

SANTIAGO Si tú me quieres, te querré
y de ninguna más seré.

ANGELINA No me la pegues, chinitón,
que siempre a ti te adoraré.

Dúo

Esto sí es bueno y es gozar...
¡Viva la danza y el placer!
Que teniendo mucho parnés⁹
a esta mulata siempre la tendré.
¡Y cómo se empina el papalote...! (*Vanse.*)

Escena IX

Julia, Pancho y Angelina.

JULIA ¡He aquí a la mulata de verdad! Así es como estoy yo a gusto, y no con tanto polisón y tantos perendengues. Pero no siempre se puede andar así, porque entonces dicen que una es... *chancletúa*¹⁰. En fin, no hay más que conformarse con las exigencias de eso que llaman la sociedad y que cuando viene a mi casa, hago con ella lo que me da la gana.

⁹ Término del caló gitano muy difundido en el siglo XIX y recogido por el *Diccionario de la lengua española* (DLE). Significa ‘dinero’.

¹⁰ Según Ortiz (191), *chancletudo* es, por su desinencia, más despectivo que *chancletero*. La chancleta, en el teatro de los bufos como en la vida cubana de finales del siglo XIX, es un objeto que de real se transforma en simbólico, y se vincula al mundo de la marginalidad, de la pobreza y de la discriminación racial, en contraposición al *zapato*, calzado por excelencia de los blancos.

PANCHO Bravo, mulata, así me gusta verte. Así te tendría siempre a mi lado.

JULIA Quién sabe si me hubieras conocido así, no te hubiera gustado tanto. ¿Y papá?

PANCHO Ahora viene con toda la gente.

JULIA Hoy está él en su gloria.

PANCHO Y yo, ¡mulata mía!

ANGELINA ¡Julita! (*Llamándola.*)

JULIA Ven acá, amiga mía, arréglate un poco para que participes de la fiesta.

ANGELINA ¡De modo que tenemos rumba?

PANCHO ¡A todo meter! Hoy es un día extraordinario.

JULIA (Mañana será otro día.)

SANTIAGO Señora, ¿no puedo yo también tomar parte en la rumba?

JULIA Sí, todo el que quiera y me sea leal. Hoy no soy la señora, soy la mulata Julia.

SANTIAGO (*A Angelina.*) De manera, mulata, que muchu ojo, purque si te veo cun *relambimientus* con aljún mucito, te rompo los morros de un trompazu.

ANGELINA No empecemos, ¿sabe?

Escena última

Dichos, Manuelillo y invitados.

MANUELILLO (*Cantando.*) Adelante, caballeros,
entren todos y a vivir
que aquí se come y se bebe
y se puede hasta dormir.

PANCHO Ahí está tu padre y la gente. (*Entran los guaracheros cantando un punto de clave.*)

MANUELILLO ¡Bien, muchachos, bien!

JULIA Como que no me conviene que esta fiesta se celebre en mi casa, por cuestiones que solo me interesan a mí, ahora nos iremos todos al paso de la Madama¹¹, donde pasaremos el día y la noche.

MANUELILLO ¡Aprobado! (*Repiten el punto de clave.*)

Fin del primer acto

¹¹ Antigua zona de recreo habanero a orillas del río Almendares.

ACTO SEGUNDO

Sala lujosamente amueblada. Puerta al fondo y laterales.

Escena I

JULIA ¡Ayer la verdad! ¡Hoy la mentira...! ¡Si tuviera valor bastante para aceptar la pobreza! ¡Ya esta vida me aburre, me consume, estos trajes me sofocan. Hoy mi casa se verá invadida por lo tipos más orgullosos de la sociedad y sin embargo vienen a mi casa a rendir tributo a Julia, a la mulata Julia. ¿Y tengo que tratarlos bien? ¡No y mil veces no! ¿Me recibirían en su casa siquiera un momento? Pues que sufran mi desprecio y sean esclavos de la vanidad de que ellos mismos me han alimentado. Cuando recuerdo mis primeros días y a mi memoria se agrupan las cien mil peripecias de mi niñez, se me endurece el corazón y como no puedo vengarme sino de aquellos mismos que tanto me han elevado, gozo en ello. Recuerdo que cuando niña, en la casa que me crié, había dos niños más, yo los quería, sí, los quería de corazón. Ellos me pagaban caricia por caricia y beso por beso. Con ellos compartía los dulces y reían cuando yo reía y yo lloraba si los hacían a ellos llorar. Pero sucedía que se rompía alguna cosa, que se lastimaba un niño, ¡oh!, no tenía el niño la culpa, no, era la mulata la culpable de todo. Si por el contrario era la mulata la que había sufrido algo, que uno de los niños era el autor, entonces, sobre el daño sufrido se le instaba al niño para que prosiguiera y se decía: *¡qué gracioso!, ¡tan mono!, ¡esta negra tan pesada!* No tienes tú la culpa, sino los niños que juegan contigo. ¡Tira para la cocina! ¡En una palabra, señores, que todo lo paga la pobre mulata!

Escena II

Dicha, Angelina y luego Santiago.

ANGELINA Julita, ¿no vas a almorzar?

JULIA No, almuercen ustedes.

ANGELINA Yo tampoco tengo muchas ganas.

JULIA ¿No has visto a Pancho?

ANGELINA Todavía no.

JULIA ¿Mi padre no ha vuelto?

ANGELINA No señor.

JULIA Ni Dios quiera que venga hoy.

ANGELINA ¿Lo recibirías?

JULIA Ya lo creo. Ese es mi padre, y como el autor de mis días, vale para mí más que todos los que vienen a mi casa.

SANTIAGO Ya están todos los billetes repartidos. ¿Puedo quitarme ya esta casaca? Pur ahí no hacía más que jritarme: “¡sacatrapus! ¡lechuza!”

JULIA Pues por hoy no hay más remedio que aguantarla hasta después de la comida.

SANTIAGO ¡Pues bastante sacrificiu es! (*Tocan a la puerta.*)

JULIA Han llamado: mire quién es.

SANTIAGO En el acto.

ANGELINA Debías de tomar alguna cosa.

JULIA No apetezco nada.

SANTIAGO Esta carta le ha traído el criadu del señor marqués.

JULIA ¿Qué querrá este? Déjenme sola.

SANTIAGO (*A Angelina.*) Mire usted que tenemos que hablar, ¡señora mía!

ANGELINA ¡Tenemos que hablar, señor mío! (*Vanse.*)

Escena III

JULIA Veamos lo que dice este. (*Leyendo.*) “Adorada Julia: pensando en el mayor lucimiento de tu fiesta, llevaré conmigo un joven tenor que es hoy la flor de los salones de nuestra buena sociedad. Soy tuyo... etc., etc.” ¡Ja! ¡ja! ja! De nuestra buena sociedad... ¡Durito es eso...! ¡Tiene gracia! ¡Buena sociedad...! ¡Cuánto malo hay en esa buena sociedad! Pero como el decirlo no cuesta nada y el probarlo costaría mucho, he aquí porque a esa buena sociedad no se espulga y se la deja vivir. Yo siempre le pondría antes de buena sociedad, estas tres letras: D. E. P. Descanse en paz la buena sociedad, puesto que nadie se mete con ella. “Habana-Crema” Esto quiere decir, lo mejor de La Habana, pero yo creo que debiera esperarse a conquistar ese título y no apropiárselo antes de haberlo así probado... Pero en esta Habana se es todo lo que se quiere y se aparenta más de lo que se es. ¡Ja! ¡Ja! Hoy podré yo decir que tengo en mi casa lo mejor de nuestra buena sociedad. ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! Lo mejor de nuestra buena sociedad festejando a una mulata que vive como Dios quiere. Yo creo que... ¡pero qué demonios! Nada tiene que vengan a mi casa señores de la buena sociedad, cuando a esa buena sociedad van y son bien recibidos y muy festejados algunos que en su vida han merecido, ni alcanzado otro título, que la licencia del presidio. En fin, ¡que no debe llamarse buena sociedad sino a los que tengan más dinero y a alguno que otro descarao! (*Vase.*)

Escena IV

Santiago y luego Angelina.

SANTIAGO (*Dirigiéndose a los que vienen con los helados.*) Esus heladus, lus van pasandu para dentru. (*Lo hacen.*) ¿Y dónde estará metida Angelina? ¡Me tiene locu esa mulata!

¡Comu me enrede cun ella, nun vivo cinco meses! Yo nun sé qué demonios tiene esa muguer, que en cuantu la veo, tenju... en fin, me voy a ajuantar un pocu, porque si no, ¡me voy a quedar haciéndole burla a lus esqueletus!

ANGELINA ¡Hola, buen mozo!

SANTIAGO (¡Me la cumía! ¿Ustedes nu ven...? ¡Es el diablu sueltu esa mulata!)

ANGELINA ¿Ya estás hablando solo?

SANTIAGO Y haciendu jarabatus por las paredes.

ANGELINA ¡Qué fuerte te da, chico!

SANTIAGO ¡Ay, mulata!, ¡mulata!

ANGELINA ¿Va a versar?

SANTIAGO Si supiera, te versaba.

ANGELINA Pues cante algo.

SANTIAGO Allá va, que nun soy muy sin verjüenza yo.

Música

SANTIAGO Si tú supieras, mulata,
lo que yo sientu pur ti,
nun me estuvieras matando
ni me trataras así.

Porque te quiero,
porque te adoro,
porque te amo,
¡porque me mueru!

ANGELINA ¡Ay! farruco de mi vida;
¡Ay! farruco de mi amor;
con esos nueve mil duros
has conquistado mi amor.

Porque te quiero,
porque te adoro,
porque te amo,
¡porque me muero!

SANTIAGO Y si bailas el yambú¹²,
más pronto me matarás.

ANGELINA Y si ves este jueguito,
más pronto te morirás.

LOS DOS Porque te quiero,
porque te adoro,
porque te amo,
¡porque me muero!

Hablado

ANGELINA Ya sabes que si nos arreglamos me tienes que poner casa.

SANTIAGO Con un cuartu hay para lus dos.

ANGELINA Mira, chico, que a mí no me gusta la miseria y se acaba antes que empiece.

SANTIAGO Ni a mí me justan muchas buconadas y te doy un trancazu que te dividu.

ANGELINA Compadre, ¿que tú eres carpintero?

SANTIAGO ¡Y ebanista! Commiju no hay más dolores sinu lus de María, que tú sabes que son siete.

ANGELINA ¿Y qué me quieres decir con eso?

¹² El yambú es una modalidad de la rumba. En la actualidad “se inicia con un canto breve de una sola persona y continúa con un canto a coro cuyo ritmo lento baila una pareja que simula la dificultad con que se mueven los ancianos” (Gredos 541). Ortiz sostuvo con fuerza su origen lucumí, “ya que en el Gabón *yembú* significa baile” (493).

SANTIAGO Yo nada te quieru decir, peru...

ANGELINA Pero nada. Te advierto que a mí nadie me gana por miedo. Yo no le tengo miedo a nadie.

SANTIAGO Pues mira, hablemus en plata.

ANGELINA ¡O en oro o cómo te dé la gana!

SANTIAGO ¿Me quieres o no?

ANGELINA Ya te he dicho que sí.

SANTIAGO Pues mañana mismu nus vamus. Cojemuſ la maleta, comu tú dices.

ANGELINA ¿Ya tienes tomada la casa?

SANTIAGO Ya te he dichu que en un cuartu cabemus los dos.

ANGELINA Yo te he dicho que quiero casa. *El casado casa quiere.*

SANTIAGO Y todus queremus dineru.

ANGELINA Quiero muebles de Luis xv, escaparate...

SANTIAGO ¿De Felipe nuvenu?

ANGELINA No señor, de espejo. Peinador, lavabo y tocador. Muebles para el comedor, cama imperial...

SANTIAGO Y el serviciu de la mesa, ¿de oro y plata cristófano?

ANGELINA Y el recibo de todo eso, a mi nombre.

SANTIAGO ¿Peru quién va a pajar todus esu?

ANGELINA Paganini¹³... ¡tú!

SANTIAGO Pues, señora mía, si yo lo pajo, el recibu lo recogueré yo.

ANGELINA Pues, viejo, no entro a vara.

¹³ En el habla popular cubana existe cierta tendencia a aludir a nombres propios de perceptible semejanza fónica con la palabra enmascarada. Algunos de estos neologismos, como *Federico* (feo), *Gilberto* (gilipollas), *Nicomedes* (nada para comer) se han vuelto cubanismos permanentes. En el caso de *Paganini*, el apellido del violinista y compositor italiano sirve para referirse al “pagador”.

SANTIAGO Tocu a banderillas de fueju.

ANGELINA Mira, chico, yo no soy ninguna boba. Me voy contigo y al mes o dos te cansas de mí y te lo llevas todo, me dejas en la calle y yo me quedo cogiendo diez y ocho¹⁴.

SANTIAGO Y usted coge sus recibitos, me ajuanta un par de semanas y cuando está bien asegurada, me manda cun la maleta para el paraderu. Nun te creas que yo me mamu el dedu. ¡Tenju quince años de Habana y he vistu mucho!

ANGELINA (No hay quién pueda con él.)

SANTIAGO Tienes que cunvencerte que no soy nengún berracu; que yo le doy en la yema.

ANGELINA Pues ya hablaremos de eso mañana.

SANTIAGO Mañana mismu nus vamos.

ANGELINA Ahora voy a donde está la señora. Ya sabes lo que te he dicho. (*Vase.*)

Escena v

Santiago, y luego el marqués y Julia.

SANTIAGO ¡Trichina¹⁵ tiene la mulata! ¡Nun diju yo a su nombre!
¡Lu que ella quiera hajo yo.

¹⁴ Posiblemente haya una alusión a la “charada”, que se introdujo en Cuba en 1873, cuando se constituyó en La Habana el primer banco de los juegos chinos. La charada está formada por los 36 signos de la dinastía Ming y al 18 le correspondía el “pez pequeño”. Aceptando esta hipótesis, el sentido de la frase viene a ser “Me quedo con un puñado de moscas en la mano”.

¹⁵ La trichina es una enfermedad causada por un parásito (*trichinella spiralis*) descubierto en la primera mitad del siglo xix por el médico y biólogo inglés Richard Owen. Se contrae al consumir productos crudos o mal cocinados procedentes de un cerdo contaminado y causa desarreglos intestinales, dolores agudos y nerviosismo. De aquí también el apodo de “Trichina” que en otra de sus piezas bufas el mismo José María de Quintana atribuye a la protagonista, la mulata Rita, por ser muy rumbera.

MARQUÉS Hola, ¿señor doméstico?

SANTIAGO Dumésticu, no: Santiajo.

MARQUÉS Es igual. ¿Qué tal por aquí? ¿Y la señora?

SANTIAGO ¡Tan buena y tan rozajante!

MARQUÉS Y tú, ¿muy contento en la casa?

SANTIAGO Tan cuntentu, que mañana me voy.

MARQUÉS ¿Te has arreglado con Flora?

SANTIAGO Comu Flora nun encuentre otro berracu, nun paja la cuenta nunca. Yo padezcu mucho de la cabeza y nun la quieru carjar. Y si me la peja...

JULIA Don Santiago... Hola, querido marqués... Siéntese. (*A Santiago.*) ¿Ha concluido usted?

SANTIAGO Completamente.

JULIA Veamos lo que ha hecho.

SANTIAGO Fuime al Louvre y encarjé seis bandegas de dulces: estuve en lus heladus de París y ya tragueron dos servicios. Lueju fuime al repusteru, al tren de coches, a la pescadería...

JULIA ¡Perfectamente! ¿Y usted, señor marqués?

MARQUÉS Amándote cada vez más. ¿Y tú?

SANTIAGO (¡Ni un pepino!)

JULIA Me habla usted en su carta de un joven tenor.

MARQUÉS Que vendrá a hacer la delicia de tu fiesta.

JULIA ¿Cómo se llama ese artista?

MARQUÉS Pues no lo sé. Yo me tendré que marchar temprano, pues hoy es día de recibo en casa de la marquesa del Chayote y no puedo faltar.

SANTIAGO (De casa de la mulata a la reunión de la marquesa... ¡qué bueno es esu!)

MARQUÉS Ya sabes tú que allí se reúne lo mejorcito.

SANTIAGO (Si todus son como tú, no los paju ni a peseta.)

JULIA ¿Pero comerá usted aquí?

MARQUÉS ¡Ya lo creo! Ahora voy en busca de mi artista. Ya verás qué voz...

JULIA Pues entonces, hasta luego.

MARQUÉS Hasta ahorita. (*Vase.*)

SANTIAGO (Es más berracu que yo.)

JULIA Santiago, se aproxima la hora que vayan llegando los convidados.

SANTIAGO Entonces, voíme a la puerta.

JULIA Las tres y media. Ahorita llegarán mis convidados. ¡Ja! ¡Ja! ¡Mis convidados! El marqués saldrá de mi casa para ir a la de una gran señora; el otro, para la de su esposa y así corre la pelota.

SANTIAGO (*Anunciando.*) ¡Don Antonio Serrallonja!

Escena VI

Julia y don Antonio y luego Santiago.

ANTONIO Saludo a la más bella y espiritual de las mujeres.

JULIA Y yo al más amable y galante de los caballeros.

ANTONIO (Al lado de esta mujer, no sé ni siquiera hablar.)

JULIA Tome usted asiento.

ANTONIO ¡Ay! ¡Julita! ¡Julita!

JULIA ¿Ya empezaron los suspiros?

ANTONIO Yo no sé lo que me pasa cuando estoy a su lado. Yo no puedo explicar a usted lo que yo siento aquí en mi corazón, porque en fin, son tan distintas las cuestiones de amor a las cosas del almacén.

JULIA ¡Qué conversación más agradable tiene!

ANTONIO Sí, adorable Julita, yo la amo a usted, pero la amo con delirio, con verdadero amor, con...

JULIA ¿Y ha recibido usted muchas novedades?

ANTONIO ¡Muchísimas! Y que estoy vendiendo a precio de factura.

SANTIAGO Don Mamerto... no recuerdo el apellido: este que es disputadu.

JULIA Sírvase usted hacer compañía a ese caballero, que pronto seré con ustedes (*Vase.*)

Escena VII

Don Antonio y don Mamerto.

MAMERTO Hola, señor don Antonio, ¿también por casa de la bella Julia?

ANTONIO Ya ve usted... me ha invitado a comer con ella.

MAMERTO A mí lo mismo. Por hacerlo con ella, he dejado de ir a casa de don Rafael, que sabe usted es el secretario de nuestro partido.

ANTONIO ¿Y qué tal por la Corte?

MAMERTO Ocupadísimo. Me faltaba tiempo para ir a la Castellana, al Retiro, a la ópera...

ANTONIO ¿De modo que se trabajó mucho?

MAMERTO ¡Bárbaramente! Figúrese usted que me levantaba a las dos o las tres de la tarde y me iba a desayunar al Suizo... de allí salía y me iba a los toros, si los había, y si no a la Puerta del Sol a tomar el fresco. Por la tarde a la Castellana o al Retiro y por la noche al teatro. ¡Oh, he trabajado muchísimo! Solo fui al Congreso dos veces: el día del juramento y la víspera de cerrarse las cortes.

ANTONIO ¿Y piensa usted marcharse enseguida?

MAMERTO Ya lo creo, sin pérdida de momento.

Escena VIII

Dichos y don Rafael, luego el marqués y Pancho.

RAFAEL ¡Tanto bueno por aquí!

ANTONIO Señor don Rafael.

MARQUÉS ¡Caro amigo!

JULIA ¡Señores, tanto bueno por mi casa! ¡Cuánto debo agradecer que así me honren!

RAFAEL Nosotros somos los honrados al ser recibidos por la más hermosa y espiritual dama.

JULIA Lisonjero viene usted hoy.

MAMERTO Es que se rinde culto al mérito, bellísima Julia.

ANTONIO A la hermosura... a la distinción... a la...

JULIA ¡Gracias, señores!, ¡gracias!

RAFAEL Creemos que la encantadora Julia nos hará oír su voz, cantando una de sus favoritas piezas.

JULIA Si usted me ayuda, cantaré.

Música

(Julia canta una canción cubana.)

Hablado

JULIA Ahora el amigo Serrallonga nos cantará también alguna cosa.

ANTONIO Señores, yo no canto nada.

MARQUÉS Vamos, no se haga de rogar.

ANTONIO No, es que nunca he cantado.

JULIA ¿Será posible? Se lo pido yo.

ANTONIO Julita, es que...

JULIA No admito pretesto ninguno: o canta usted o creeré que es usted muy poco complaciente.

ANTONIO Si yo no sé más que esa tonada del país que llaman *Los expendedores de carnes*.

RAFAEL Pues esa, hombre.

MARQUÉS Sí, ¡que es muy bonita!

ANTONIO Pues allá va.

Guaracha

ANTONIO “Niña, se marcha el carnicero
con las masitas de las terneras
que yo traigo la riñonada
y también llevo choquezuelas”.
Una señora que ha oído el canto se asoma y dice:
“Y ven a mí y ven a mí...
moreno, ¿qué vendes tú?”
Y contesta el moreno que ha oído a la señora:
“Niña, se lo manifestaré:
¡aquí yo traigo las masitas de los cerdos!
¡Que yo traigo la orejita de los cerdos!
¡También tengo el magrito de los cerdos!
Pero se va el carnicero, niña.
Se va, se va el carnicero,
el carnicero se va...
se va, se va, se va.”

TODOS ¡Y es muy factible que no vuelva más!¹⁶

ANTONIO ¡Muy bien! ¡Perfectamente!

SANTIAGO ¡Es muy bonita canción! A mí me gusta mucho.

MARQUÉS (*Anunciando.*) ¡El señor tenor!

MARQUÉS Por fin...

PANCHO ¡Salud, señores!

MARQUÉS Bienvenido, caballero.

JULIA (¡Pancho!)

MARQUÉS Señores, les presento a ustedes...
(¿Cómo se llama usted?)

PANCHO Francisco Martínez.

MARQUÉS Tenor aplaudido, que posee una magnífica voz.

PANCHO Favor...

JULIA (No comprendo esto.)

RAFAEL Pues entonces, este caballero nos dejará oír...

PANCHO Con mucho gusto.

MARQUÉS Pues al piano.

PANCHO Si esta señora, que me han dicho tiene mucho gusto,
me acompañará...

MARQUÉS ¡Ya lo creo! Sí, señor. Vamos, Julita, ¿no lo acompañarás?

¹⁶ Esta antigua guaracha es en realidad un “pregón”, que por su fórmula rítmica y hasta por su letra puede haber sido modelo para *El manisero*, son compuesto por Moisés Simón en 1828. En la recopilación de 1882 aparece una variante titulada *Los carníceros*. A pesar de las pequeñas diferencias, carníceros y expendedores de carnes amenazan con irse ya para que los clientes se den prisa y acaben de comprarles la mercancía: “Niña, se va el carnícero / con la masa de ternera, / yo llevo la chocozuela / y el riñón en mi tablero. // Estripillo / Que yo llevo las paticas / del cochino! / Pero se va el carnícero, / Se va, se va, se va, se va / Se va el carnícero / Y no vuelve más. // Es carne de masa sola / que el cocinero sujetá; / con ella forma una bola, / y con un hilo la aprieta, / la tira en la cacerola: / eso se llama pulpeta” (*Guarachas cubanas* 97).

JULIA ¿Por qué no? ¿Qué vamos a cantar?

PANCHO Un dúo cualquiera.

JULIA Elija usted.

PANCHO Cantaremos el dúo de *La mascota*¹⁷.

Música

(Cantan Julia y Pancho.)

Hablado

MARQUÉS ¡Muy bien! Os lleváis perfectamente.

SANTIAGO (Más de lo que tú te crees.)

ANGELINA (A ver si te callas.)

SANTIAGO (Voy a prejuntar si se puede servir la cumida.)
(A Angelina.)

ANGELINA (Pues anda.)

SANTIAGO Señora, ¿se puede servir la cumida?

JULIA Cuando quieran.

RAFAEL Este caballero debía dedicarse al teatro.

JULIA Tiene muy bonita voz.

MAMERTO Y sentimiento. Haría carrera.

PANCHO Señores, agradezco tanta benevolencia... no merezco...

RAFAEL Vale usted más que muchos que ganan grandes sueldos en el teatro.

ANTONIO Yo tengo un dependiente que también tiene una magnífica voz.

¹⁷ Zarzuela española del murciano Pablo López Martínez.

JULIA Pasemos un rato al jardín.
 PANCHO Yo me quedo. (Aquí te aguardo.)
 JULIA (Vengo enseguida.)
 RAFAEL Pues al jardín (*Vanse todos, menos Pancho.*)

Escena IX

Pancho, Angelina y Santiago.

ANGELINA (Corriendo.) ¡Qué vas a alcanzarme! No te lo doy.
 SANTIAGO Non me hajas currer más. Vas a hacer que te coga mala voluntad.
 ANGELINA Pues no seas tan agarrado.
 SANTIAGO ¡Yo nun pajo adelantadu!
 ANGELINA ¡Ay!, ¡el niño Panchito!
 SANTIAGO Dispense usted, pero este demoniu se pone a retuzar y...
 PANCHO ¡Bravo! Por lo que veo, ustedes se entienden.
 SANTIAGO Nus entendemus, sí señor, es decir, no estamus tudavía, pero yo la quieru a ella y ella dice que tiene pelota pur mí.
 PANCHO ¿Esas tenemos?
 SANTIAGO Tendremus más...
 ANGELINA A ver si te callas, *deslenguao*.
 SANTIAGO ¿Pur qué tenju que callarme? Desde hoy ya eres mi muguer.
 ANGELINA Chico, tú andas más aprisa que un ferrocarril.
 SANTIAGO Matrimoniu y mondonjito, calienticu.

Escena x

Dichos y Julia.

JULIA Santiago, vaya sacando la comida. Tú, Ángela, ayúdalo en la mesa. (*Vanse Angelina y Santiago.*) ¡Has sido muy imprudente! ¿Por qué has venido?

PANCHO Sin querer. Figúrate que el tal marqués me oyó cantar hace algunos días en una casa y hoy me encontró en el Louvre y me habló de una reunión sin decirme dónde, pagándome al efecto por adelantado. Poco antes de venir, recibí una tarjeta de él, que me indicaba las señas de tu casa: no tuve tiempo de retroceder, y aquí me tienes obligado a presenciar que tu festejas a otros hombres en mi presencia.

JULIA Eso es lo de menos, porque yo no festejo a ninguno. Si yo no quiero a nadie más que a ti, ¡a mi Pancho!

PANCHO Ahora la comida durará tres horas.

JULIA No lo creas: el marqués se va enseguida, pues tiene que asistir a la reunión de una gran señora. El diputado también se va y don Antonio, si pretende quedarse, lo haré irse con cualquier pretesto.

PANCHO Si te parece, me voy.

JULIA Ya no te vayas; acompáñame.

PANCHO Pues me quedaré. ¡Bien te visitan personajes!

JULIA Y ya ves tú el caso que les hago. Por ellos sostengo este lujo y soy una mulata de rango.

PANCHO ¿De modo que eres esclava de ellos?

JULIA Al contrario, ellos son esclavos de mis menores caprichos y no tienen más voluntad que la mía.

PANCHO ¡Bueno es eso! Y son títulos, y son ricos, y son gentes de sociedad.

JULIA Ahí tienes tú... Yo tengo a la sociedad bajo la influencia de mi belleza. Yo la mando y la domino y mi capricho es su ley.

Escena XI

Dichos y el marqués.

MARQUÉS ¡Bravo! Ya veo que quieres hacerte de un buen maestro. Me alegra. Ninguno mejor que este verdadero artista. Qué tal, ¿he acertado?

JULIA (Como siempre.) Precisamente hablábamos de música y este caballero ha sido tan amable que ha aceptado ser mi maestro.

MARQUÉS Ya sabe usted que yo me hago cargo de pagar sus honorarios.

PANCHO No serán muchos y duraderos, pues la discípula demuestra buen talento y en pocas lecciones estará lista.

MARQUÉS ¡Ah!, ¡eso sí! Como talento, lo tiene... y mucha disposición.

JULIA (No lo sabes tú bien.)

MARQUÉS Ya me da el olor de los guisados. ¡Qué bien huelen! Tienes un gran cocinero.

JULIA Y que se esmera cuando tengo visita.

Escena XII

Dichos, Antonio y Rafael.

RAFAEL ¡Cómo se va acercando la hora!

ANTONIO Hemos venido para acá... ¡Ya tengo un apetito...!

JULIA Pues enseguida iremos a la mesa.

SANTIAGO La cumida está servida.

JULIA ¡A la mesa! El señor marqués ocupará la cabecera.

MARQUÉS Y tú vendrás a mi lado.

JULIA Y a mi derecha, el artista.

RAFAEL Yo me siento donde quiera.

ANTONIO Eso es, sin cumplidos. En el almacén nos sentamos siempre como quiera. (*Pasando todos al comedor; se detienen.*)

Escena XIII

Dichos y Manuelillo.

MANUELILLO ¡Viva el lujo y quien lo trujo!

MARQUÉS ¿Qué es eso? ¿Quién es este hombre? (*Murmullo.*)
Santiago, eche usted a ese hombre a la calle.

JULIA Cuidadito, que ese es mi padre.

MARQUÉS Ese es un borracho.

RAFAEL ¡Es un hombre indigno!

ANTONIO Es un mascavidrios.

MANUELILLO ¡Echen por esa boca flores! ¡Y ustedes qué son? ¡Unos infames! Mientras sus familias los esperan están ustedes aquí en una verdadera orgía. Y mientras os llamáis de buena sociedad y engañáis al mundo con hipocresía; y mientras sois los esclavos viles de una mulata, que hace de ustedes lo que le da la gana.

Por eso reniego yo de la sociedad y no la creo, porque están en su seno muchos que debían estar en presidio. A ver si callas, ¡infame!

JULIA (*A los invitados.*) Fuera de mi casa, ¡fuera!

RAFAEL ¡Julita!

ANTONIO Yo creo que...

JULITA Fuera, vanidosos, ¡fuera! (*Todos se retirarán, menos Pancho, Santiago y Angelina.*)

SANTIAGO (Estu ha concluidu comu un drama antijuo.)

ANGELINA (¡Y cómo se han ido todos...!)

MANUELILLO Perdona, hija mía, si te he perjudicado.

JULIA Tú lo has hecho, eres mi padre y bien hecho está.

PANCHO Buen desengaño ha llevado aquí la sociedad.

MANUELILLO Yo te traía unos muchachos cantadores que dan la hora, pero como ha resultado esto...

JULIA Con mayor motivo. Vengan esos cantadores, y a divertirnos todos.

SANTIAGO Diciendu todus, es que quepu yo también.

ANGELINA ¡Por supuesto!

MANUELILLO Pus vamos a buscar a los muchachos. (*Medio mutis.*)

Escena última

Dichos y guaracheros.

PANCHO No hay necesidad... Ya están aquí.
(*Entran los guaracheros.*)

ANGELINA Y yo ofrezco echar un yambú, si me lo cantan.

SANTIAGO Y yo acompañarla, si me degan.

MANUELILLO ¡Pues no se va a dejar! Aquí rumbea todo el mundo...
¡hasta el gato!

JULIA Y con un cubano tango¹⁸

¹⁸ El término ya se empleaba en Cuba en el siglo XVII para indicar un baile de origen africano que desde el punto de vista rítmico está a la base de la guaracha

bailado en este local,
verá el público el final
de *La mulata de rango.* (*Se baila yambú.*)

Telón

No hay inconveniente en que sea autorizada la representación de la presente obra.

Habana, 19 de septiembre de 1885.

El Censor, *Pedro Miralles.*

Hay un sello que dice: “Censura de teatros de la Isla de Cuba”.

decimonónica, así como de los tangos andaluces y hasta del tango argentino. El hecho de que esta palabra se usara casi siempre en el sentido genérico de “reunión de negros bozales para bailar al son del tambor” (Pichardo 570) hace que aquí se asocie al yambú.

Bibliografía citada

Calles Vales, José y Belén Bermejo Meléndez. *Jergas, argot y modismos*. Madrid: Libsa, 2000.

Guarachas cubanas. Curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas. 1882. Ed. Antón Arrufat. La Habana: Artes Gráficas, 1963.

Leal, Rine, ed. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. 2 tomos. La Habana: Arte y Literatura, 1975.

Ortiz, Fernando. *Nuevo catauro de cubanismos*. 1923. La Habana: Ciencias Sociales, 1974.

Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. 1875. La Habana: Ciencias Sociales, 1985.

Tolezano García, Mayra. “La representación lingüística del gallego en el teatro bufo cubano”. Web. <<http://fayl.uh.cu/Documentos/Articulos/MAYRA%201.doc>>.

Por la Mostaza o La mulata Rosa*

Pieza cómico-bufa en un acto y prosa

Arreglada por

José G. Nuza y Francisco V. Ramírez

1890

Estrenada en el Teatro de Variedades la noche del 3 de febrero de 1890 con aceptación.

PERSONAJES

Coleta.....	joven blanca
Rosa.....	joven mulata
Chucho.....	joven taco ¹
Jaime.....	catalán
José.....	negro congo ²

Acción del día: 1890

* De esta pieza manuscrita no constan ediciones. Lleva el cuño y la autorización del censor Luis de Salcedo con fecha del 28 de enero de 1890, y la firma autógrafa del autor. En la transcripción se ha modernizado la grafía cuando ha sido necesario, normalizando la presencia de los acentos y de los signos ortográficos según el uso actual. No ha sido necesario enmendar el texto, de por sí correcto y limpio de tachaduras o notas. Por otra parte, se han respetado los errores supuestamente voluntarios o las variantes lingüísticas del español bozal, catalán y andaluz de los personajes.

¹ Término que Pichardo (567) recoge como sinónimo de *curro*, con el cual se indicaba en Cuba al joven andaluz con ademanes de chulo, mujeriego y buscavidas. Su tipificación es evidente en esta pieza, donde Chucho se parece muchísimo al “taco” de una famosa guaracha decimonónica: “Soy el rey de los placeres: / ¿Quién puede toserme a mí? / Las más preciosas mujeres / Me adoran con frenesí. // Estripillo /Son mis únicos reveses, / que por donde quiera, niñas, / me persiguen los ingleses. // Llevo sombrero a la moda / como el mejor figurín, / camisa bordada toda, / y un flus de elasticotín. // Gemelos bien trabajados, / una cañita de boj, / botones bien apretados, / gran leontina y reloj. // Así es que todas las bellas / me llaman el figurín, / y no salgo de entre ellas / porque les hago tilín” (*Guarachas cubanas* 89).

² Según Pichardo, *congo* es “el negro natural del Congo en África el cual, si bien es apreciado por su lealtad, no tanto por su servicio perezoso” (178).

El teatro representa una sala medianamente arreglada. Puertas laterales y al fondo.

Escena I

Coleta y Rosa.

COLETA (Sentada.) ¿Cuatro días en La Habana y no haber venido a verme hasta ahora? ¿Qué significa eso?

ROSA Ay, chica. Perdona la inconsiguiente. Llegué enferma.

COLETA Eso te salva.

ROSA Tú sabes que un viaje tan largo en ferrocarril es capaz de descomponerle la figura a cualquiera: hay como doce horas de Cienfuegos a la dichosa Habana. Conque ya puedes calcular...

COLETA Sí, china. Ya lo creo.

ROSA Llegué con la cintura partida y eso que tú sabes lo quebrada que yo soy.

COLETA Te compadezco; pero ya te sientes bien, ¿verdad?

ROSA Sí, regular cocinera.

COLETA Y dime, Rosa, ¿cuánto tiempo hacía que no nos veíamos?

ROSA Ay, ¡qué desmemoriada eres! Hace lo menos cuatro años. Acuérdate que la última vez que nos vimos fue una noche en el baile de la Luna... en la villa de Las Lomas.

COLETA Es verdad. Y qué bien nos divertimos con aquel viejo, ¿eh?

ROSA Sí, pero era muy hueso; andaba buscando simpatía.

COLETA Pero hablemos de otra cosa. Dime, ¿por qué has tocado retirada de Cienfuegos?

ROSA Ay, hija de mi alma, porque ahora está ahí la cosa mala y no se saca ni para la fuma. Y además porque allí la cogieron unos chu... lipanes con llamar me Ballonesa porque decían que olía a restaurán desde lejos.

COLETA ¡Qué atrevimiento!

ROSA Tú sabes que a mí me conoce todo el mundo por la mulata Rosa; y no queriendo que me pusieran otro apodo, levanté el vuelo y aquí me tienes en cuerpo y alma a tu disposición.

COLETA Hiciste bien, mulata.

ROSA Y tú, ¿te has casado?

COLETA Sí, por detrás del Torreón³.

ROSA ¿Y quién es tu pelota?

COLETA Chucho Cartera.

ROSA ¿Cartera? ¿Es del oficio? (*Demostración*.)

COLETA Capitán graduado.

ROSA Con las ganancias de tu marido, tú siempre estarás en fondo⁴.

COLETA Me dijiste... defondada, ¡hija!

ROSA Aguanta. ¿Y él es joven y buen mozo?

³ Se refiere al Torreón de San Lázaro o Torreón de la Caleta, una atalaya del siglo XVII que se encuentra al final del malecón habanero. Detrás de esta torre se extendía el barrio de San Lázaro, con su hospital de leprosos y su cárcel, que gozaba de muy mala fama.

⁴ Rosa le está diciendo a Coleta que debe tener su buena cantidad de dinero guardada, ya que según Pichardo *darse fondo* significa “ir echando el dinero que se gana o adquiere, en el bolsillo disimuladamente, dejando poco a la mano en apariencia de no tener más” (260).

COLETA Vamos. Hay que ponerte asunto. Y es más lépero... Tiene una picardía en cuestiones de mujeres... (*Con intención.*)

ROSA Así era el mío; por eso se murió.

COLETA ¿Es decir que estás viuda?

ROSA Del noveno marido, hija. Pero ahora no quiero más. Así estoy mejor. Baracutey⁵.

COLETA El único defecto que tiene mi Chu... cho es ser muy enamorado.

ROSA ¡Ay, chica! ¡Si esa es epidemia general! Todos hacen lo mismo. Ahora cuando venía para acá me siguió un hombre hasta la puerta de tu casa.

COLETA Y lo mismo hará mi marido.

ROSA Es claro. ¿Tú te crees que ninguno se conforma con su mujer? Vamos. A ellos les gusta la variación.

COLETA Mira, Rosa. Voy a revelarte un secreto.

ROSA Desembucha. Tú sabes que tengo un buen fondo para guardarlo.

COLETA Pues, le cogí una carta a Chuchito.

ROSA ¡Hola! ¿Tú le registras los bolsillos?

COLETA Sí, yo se lo registro todo a mi marido, hasta lo más oculto. Mira la carta. (*Enseñándola.*)

ROSA (*La toma.*) Leamos y después te diré lo que has de hacer.

⁵ La historia de este cubanismo de procedencia arauaca, hoy en desuso, es muy curiosa. Valdés Bernal nos informa que “llaman *baracutey* al natural de Baracoa, más conocido por *baracoeso*, corrupción de *baracuense*” (103). Como Baracoa en aquel entonces era un lugar muy apartado del resto de la isla, casi inaccesible por estar rodeado de montañas, el significado original de la palabra se extendió a las personas y animales que viven como los de la antigua Baracoa, o sea, apartados, solitarios, sin compañía, según especifica Pichardo (1836), a quien se debe la primera documentación de la voz.

COLETA Bueno. Yo siempre he seguido tus consejos.

ROSA (*Leyendo.*) "Amigo Chucho. Te espero en el Suizo para almorzar con Luisa y una mulatona de candela que le dicen la Mostaza y tiene deseo de conocerte. Tuyo. Pepe".

COLETA ¿Tú ves, Rosa?

ROSA ¿La Mostaza? ¿Si olerá también a restaurán?

COLETA Dime, ¿qué hago?

ROSA Pues bien. Vamos a pegarle...

COLETA ¡Cuernos! Él no lo aguantará. (*Asombrada.*)

ROSA No. Vamos a pegarle una banderilla. Ya verás. Esta casa tiene puerta falsa, ¿verdad?

COLETA Sí.

CHUCHO (*Dentro de su habitación.*) ¡José!, José!

COLETA (*Al oírlo.*) ¡Ay! Mi marido. (*Asustada.*)

ROSA Vamos y en tu cuarto te diré lo que hemos de hacer.

COLETA Sí. Yo lo que quiero es que tire una plancha⁶.

ROSA Ya verás. Y muy decente.

COLETA Vamos. (*Vanse las dos para el cuarto.*)

Escena II

Jaime y José.

JAIME (*Mirando para todos lados.*) Pues no está aquí y sin embargo la he visto entrar este mañane⁷.

⁶ Es decir que cometía una torpeza o una equivocación con la que quede en una situación ridícula o violenta. No se trata de cubanismo.

⁷ Como casi siempre pasa con los personajes gallegos en el teatro bufo, el procedimiento lingüístico en la caracterización de Jaime se apoya en una parodia básicamente fonética de su lengua, sin procedimientos estables y homogéneos.

JOSÉ ¿A quiéne lo bucá sume cé⁸?

JAIME A une hembrote da flor capaz da arborotar al mes santo. Dime negrote, ¿cómo sa llame?

JOSÉ La siñora Culata so lo ama la casa.

JAIME ¿Culete? Pues avísale ca aquí hay une visite da cumplimentu.

JOSÉ Je, je. Siñora ta cupao.

JAIME ¿Con quién?

JOSÉ Neye ta alla drento con mujé solito.

JAIME ¿Con une mujer? Buen provechu le hague.

JOSÉ Ta güeno, lamo.

JAIME (*Con sorna.*) Y dime: ¿la demonios harán por allá dentro?

En este caso, los recursos fónicos, aunque no se ajustan con exactitud a la realidad de su lengua de origen, constituyen una manera eficaz para identificar al personaje como a un peninsular de origen catalán. Dentro de esta línea uno de los recursos más usuales es la substitución vocálica, sobre todo de /e/ por /a/ y de /a/ por /el/, y de /u/ por /o/. Resulta además constante el cambio del grafema /b/ por /v/ y de /s/ por /c/, así como la introducción de términos directamente catalanes como *noya*.

⁸ Los textos cubanos, particularmente las piezas de teatro bufo, ilustran el “español bozal” tal como se utilizó en la segunda mitad del siglo XIX. La lengua bozal de Hispanoamérica, objeto de larga discusión entre los lingüistas y criollistas, presenta toda la gama de reducciones consonánticas asociadas al español atlántico (Lipski 146), que en el caso específico del personaje de José, negro “congo”, se evidencia en: la pérdida de /r/, /d/, /s/, /y/ finales, muy especialmente en la terminación verbal de primera persona plural, en los infinitivos y en los plurales (*bucá, vamo, mujé, so*); la caída de /d/ intervocálica (*cupao*); apócope (*na por nada, pa por para*); la aspiración de /h/ que se transcribe como /j/ (*jasé*), lo que se da también en algunas zonas de Andalucía; la substitución del artículo *el* por *lo* (*lo ama*); metátesis e inversiones (*drento*); *sume cé* por *su merced*; alternancia /e/ /i/ (*siñora*); la ausencia de concordancia de género y número en nombres y adjetivos; el uso de *neye* como pronombre de tercera persona del singular; arcaísmos (*güeno*); el uso de *ta* más infinitivo para expresar verbos. Como casi siempre pasa con los demás personajes bufos de proveniencia peninsular (gallegos, catalanes y curros), el procedimiento lingüístico no se apoya nunca en procedimientos estables y homogéneos.

JOSÉ Yo no sabe naita. Yo so negro y no o quiete sabé cosa que facé lo branco.

JAIME Sí, ya quedu entaradu. (*Saca un papel y escribe, firmando.*) “Jaime San Jacobe, mira, dale este papel cuando sa desocupe la señore”.

JOSÉ Tá güene, niño. (*Lo toma.*)

JAIME (*Le da un real.*) Toma. Lárgate un cañazu a mi salud.

JOSÉ Mucho gracia, lamo.

JAIME Good bye. (*Vase.*)

JOSÉ Agüora yo lo va a calentá lo trógamo con guariente y luego me lo va güaitá a mi curubela⁹ Ma Rosario pa jasé uno... calla jocico José que te lo tá enchá lo branco. Yo va pa ya. (*Vase.*)

Escena III

CHUCHO ¡A dónde habrá ido a parar la carta? Yo la guardé, me consta. (*Busca debajo de los sillones.*) Nada, ni un pimiento. Pues, señor, he perdido la dichosa carta de Pepe donde me citaba para almorzar con Luisa y la Mostaza.

⁹ Corrupción de *carabela*, término muy usado entre los negros bozales para indicar al compañero esclavo arribado a Cuba en un mismo barco negrero. En esta acepción lo recogía Pichardo en 1875 (140). Sin embargo, Ortiz se lanza en la hipótesis de que el término sea de derivación africana, de más amplio sentido que el de la acepción marinesca. En efecto, escribe: “el vocablo es congo, y allá se pronuncia y descompone así: *kala-belo*: *kala*, que es uno de los verbos auxiliares de más uso, significa ‘ser’, ‘vivir’, ‘habitar’, ‘residir’, y *belo* quiere decir ‘parte de una población’, ‘agrupación de casas de una ciudad’ [...]. Así que *kala-belo* tanto vale como ‘vecino del barrio’ [...]. La corrupción fue duradera porque de hecho ‘vecino’ y ‘compañero de cargazón’ a menudo se equivalían, pues con frecuencia los habitantes de una aldea caían juntos en la servidumbre y juntos eran embarcados para ultramar. Pero únicamente el origen y preciso significado congo del vocablo, y de sus dos semantemas, explican satisfactoriamente su permanencia, aun cuando la *carabela* naval hubiese ya cesado de surcar las aguas atlánticas desde varios siglos atrás” (97-98).

Digo, una hembrota de flora fina. Canela legítima con más campanillas que un chinesco. Si mi pieza me la ha cogido, entonces adiós Nené... Sin embargo, acudiré a la cita y salga el sol por la Chorrera¹⁰.

Escena IV

Dicho y Coleta saliendo del cuarto.

COLETA Vamos, Chucho. Ya estoy lista.

CHUCHO Eso lo sé yo hace tiempo.

COLETA Vamos, déjate de choteítos. Lo que te digo es que si no vamos a almorzar en casa de mi comadre. Hoy es domingo y...

CHUCHO Ya lo sé, pero hoy no puedo ir contigo porque estoy convidado a tirar el gigante con unos amigos y también tengo un negocito entre manos y no quiero que se me pierda.

COLETA De manera que me dejas ir sola hasta Jesús María.

CHUCHO No queda más remedio, hija. El buen artillero tiene que morir al pie del cañón.

COLETA (*Aparte.*) ¡Qué caretudo!

CHUCHO (*Aparte.*) Se la tragó.

COLETA Pues, ya que me dejas que vaya sola, no permitirás que venga lo mismo, pues aunque no tengo nada que perder...

CHUCHO Que perder, no. (*Aparte.*) Si acaso que buscar para los dos.

¹⁰ La Chorrera es una de las fortalezas del sistema defensivo colonial de La Habana y está ubicada en la zona oeste de la ciudad. De aquí la paradoja empleada por Chucho, que quiere acudir a la cita pase lo que pase.

COLETA ¿Oíste?

CHUCHO Sí, hija. Iré a buscarte cuando cierren las calles.

COLETA ¿Qué?

CHUCHO Digo, cuando salgan los murciélagos.

COLETA Bien. Me voy, pero no me hagas hacer una plancha.

CHUCHO Nunca. Reviéntate ya.

COLETA Sí, poca lacha. Ya sabes, puntualidad. (*Medio mutis.*)

CHUCHO No hay novientos¹¹.

COLETA (*Vuelve.*) Mucho cuidado con los postres.

CHUCHO Descuida, salchichón.

COLETA No comas mucha mostaza. No te vayas a irritar. (*Vase.*)

CHUCHO Sí, ya quedo enterado.

Escena v

Dicho y José entrando.

JOSÉ Lamo: mujé tapao ta qui la pueta y se lo quieré vé con su mecé. Si siñó.

CHUCHO Hola, ¿una mujer?

JOSÉ Son mulatique neye.

CHUCHO Entonces debe pertenecer al género bufo. ¿Es muchacha o vieja?

¹¹ En el habla popular cubana existe cierta tendencia a aludir a palabras cotidianas o nombres propios de perceptible semejanza fónica con la palabra enmascarada. Algunos de estos neologismos de origen bastante antiguo, como *Federico* (feo) o *Gilberto* (gilipollas), siguen vigentes. En cambio, la expresión “no hay novientos” (es decir: “no hay nada nuevo”) hoy se desconoce totalmente, pero debía ser bastante difundida en la segunda mitad del siglo XIX, ya que en *Los mangos* se lee: “¡No hay novientos, no hay novedad / en la familia de por acá! / ¡No hay novientos, repito yo, / en el potrero María la O!” (*Guarachas cubanas* 40).

JOSÉ Yo no sabe diesé, no lo pue ve bien porque neye lo tengá tapao toitico.

CHUCHO Bueno. Dile que pase y reviéntate de estos contornos.

JOSÉ Ta güeno, lamo. (*Vase.*)

CHUCHO ¿Quién será ese mulaticidio? Le veremos la careta y le atacaremos como es natural por el camino derecho, es decir de frente.

Escena VI

Dicho y Rosa con traje escandaloso y abanico.

ROSA (*Entrando.*) Con su permiso, joven.

CHUCHO Adelante, sabrosona.

ROSA (*Aparte.*) No es mal taco.

CHUCHO (*Aparte.*) No es mala pieza. Usted dirá el objeto de... y en qué puedo tener el gusto...

ROSA ¿No me conoce usted?

CHUCHO No por asomos, pero eso no quita para que...

ROSA Pues bien. Yo soy Micaela Guarapo.

CHUCHO ¿Guarapo? ¡Ay, qué dulce!

ROSA Conocida por todas partes con el nombre de la Mostaza.

CHUCHO Tú, ¡la Mostaza! (*Con asombro.*)

ROSA Cómo se le llena la boca.

CHUCHO Vamos, como que me gusta mucho en el bifftek.

ROSA ¿Sí? Pues lo que es esta, no le dará en el pico.

CHUCHO Quién sabe, de menos no hizo Dios. Nadie puede decir: "de esta agua no he de beber".

ROSA Es verdad. Sobre todo en negocios de hombres y mujeres no hay nada escrito.

CHUCHO Pero estamos perdiendo el tiempo en disgresiones y...
(Se arrima a ella.)

ROSA *(Lo empuja y dice.)* Desatraque un poco la canoa, mi hermano.

CHUCHO No te asustes. Vamos, dime lo que deseas.

ROSA Pues, abra los oídos.

CHUCHO Abiertos están.

ROSA Es el caso que debíamos haber almorcado juntos hoy en el Suizo, pero a Pepe su amigo se le antojó dejarlo para otro día y como yo tenía tantos deseos de cono-
cerlo a usted, he venido a satisfacer mi curiosidad.

CHUCHO *(Alegre.)* Usted me confunde, permítome que le trate de tú. Aquí me tienes, puedes hacer conmigo todo lo que quieras.

ROSA *(Aparte.)* El gallo es de pelea.

CHUCHO *(Le brinda un sillón.)* Vamos, siéntate mulatona y hazte cargo que esta es tu casa.

ROSA Sentémonos. *(Lo hace. Aparte.)* ¡Qué plancha vas a hacer!

CHUCHO Conque, mi Mostacita. Esta es mi cuerda, caballeros.
(Dirigiéndose al público.)

ROSA Veo que no me han engañado. Es usted un taco de can-
dela.

CHUCHO Sí, para hacer carambolas no tengo precio.

ROSA Pero dicen que tiene usted un defecto.

CHUCHO ¿Un defecto yo? ¡Qué disparate, mulata, si todo estoy completico!

ROSA Que le gustan a usted mucho las mujeres.

CHUCHO Eso sí es verdad. En cambio, no me gustan los hombres.

ROSA ¿Es decir que lo confiesa usted?

CHUCHO Eso no es pecado. Además, te juro que a la mujer que le digo "te amo" no hay ni esperanza: me despepito por ella.

ROSA Eso es viento y ya usted sabe el remedio.

CHUCHO Sí, mulata, pero un viento de ciclón.

ROSA Pues, entonces, busque trancas.

CHUCHO Lo que es de tranca, estoy bien habilitado, tengo surtido. En fin, guarapito dulce, ahora te ha tocado tu turno. Yo te amo con toda la injundia de mi corazón, la...

ROSA Eso es una declaración a boca de jarro. Aguante la re-tranca. ¿Qué dirá su esposa?

CHUCHO Ni te ocupes. Soy soltero. Puedo obrar con entera satisfacción.

ROSA En el mismo caso estoy yo.

CHUCHO Entonces por lo pronto café con leche.

ROSA Como guste, joven amable.

CHUCHO Iremos en un salto al café de la esquina.

ROSA ¿Para qué? Lo tomaremos aquí. (*Aparte.*) No tengas cuidado.

CHUCHO Sí, mulatona, es lo mismo. (*Aparte.*) Quién dijo miedo. Si llega Coleta veremos cómo salimos. (*Llamando.*) ¡José!, ¡José!

Escena VII

Dichos y José.

JOSÉ ¿Qué dici, lamo?

CHUCHO Mira, llégate ahí a la esquina y dí que te den dos tazas de café con leche.

JOSÉ Anjá. ¿Y su mercé se lo va a tomá con elle solito?

CHUCHO Cállate, animal. Vete ya.

JOSÉ Ta güeno, lamo. (*Vase.*)

Escena VIII

Chicho y Rosa.

CHUCHO ¡Qué rato tan delicioso vamos a pasar, mulata! Digo, y yo que me muero por la mostaza.

ROSA Le gusta mucho, ¿verdad? Pues mire que altera los nervios.

CHUCHO No importa. Yo me entenderé después. Bueno, mulata, como prólogo de la obra dame un abrazo a toda orquesta obligado a cornetín. (*Va a abrazarla.*)

ROSA (*Lo rechaza.*) Vamos, no juegues con yeso que se puede pintar.

CHUCHO No le hace, aunque me embarre. Quiero... (*Vuelve a quererla abrazar.*)

ROSA (*Huyendo.*) No. Eso no lo aguento yo.

CHUCHO Pues entonces a la fuerza. (*Quiere agarrarla.*)

ROSA Forzada, ni por un ojo. Aquí me meto. (*Entra en el cuarto de Coleta.*)

CHUCHO Y yo por detrás. (*Va a entrar y Rosa cierra la puerta habiendo dejado el pericón sobre la mesa.*)

Escena IX

Chicho, después Coleta.

CHUCHO Pues, señor, cerró y apretó bien las hojas para que no pudiera meter ni la cabeza. Lo peor es que se ha metido

en el cuarto de Coleta y si llega y la encuentra se arma el escándalo del siglo. (*Se pone a mirar por el ojo de la llave y dice.*) Mulata, ¡abre!, ¡no seas boba!

COLETA (Entrando.) Aquí estoy ya.

CHUCHO (Aparte) ¡Válgame, San Cornelio!

COLETA ¿Qué estabas mirando por el ojo de la llave?

CHUCHO ¿Por el ojo de qué? Tú pareces que vienes guarapeteada.

COLETA Eso se queda para los mascabotellas como... Déjame callar.

CHUCHO (Acariciándola.) Vamos, viejita, dame acá esa trompita y suéname aquí pintón, uno de esos que me das cuando quieres hacer las... amistades.

COLETA A ver, quita, poca lacha. (*Huyéndole.*)

CHUCHO (Aparte.) Aguanta y dime: ¿cómo no me has esperado en casa de María Ignacia? ¿Qué te pasó?

COLETA Nada. Como tú sabes que ella es compadrona, la vinieron a buscar para coger una creatura en Guanabacoa y tuvo que salir a la carrera. Y tú, ¿cómo no has ido a almorzar con esos amigos?

CHUCHO Porque... (*Rascándose la cabeza.*) Me escribieron una carta diciéndome que se suspendía el almuerzo.

COLETA Ja, ja, ¡qué paso tan gracioso!

CHUCHO Sí, ni el de la malanga.

COLETA Enséñamela...

CHUCHO (Interrumpiéndole.) ¿El qué...?

COLETA Descarado. La carta en que te dan el aviso.

CHUCHO La rompí.

COLETA ¡Qué casualidad! En fin, almorzaremos juntos.

CHUCHO (Aparte.) A Dios. Me jorobé.

COLETA Parece que no te ha gustado.

CHUCHO Pues no, cosita mía (*Aparte.*)
Como si me dieran un tiro.

Escena x

Dichos y José, que entra con dos tazas en la mano colocándolas en la mesa.

JOSÉ Lamo, aquí lo traé lo tasa café con leche.

CHUCHO (*Aparte.*) Mal rayo te parta.

COLETA ¿Cómo, tú has encargado dos tazas?

JOSÉ Neye lo mandá buscá do pa...

CHUCHO (*Interrumpiéndole.*) No, hija, es que...

COLETA Caramba, no sabía que tenías buche de alcatraz.

CHUCHO Es que había pensado mandarte una.

COLETA ¿Cómo? Tan lejos ibas...

CHUCHO Sí... No... (Es que no sé ni lo que hablo.)

COLETA Parece que te han echado picapica¹² en el cuerpo. ¿Algo pasa en esta casa?

JOSÉ Lamo, disi lo dependiente que si lo quieré lo pan con lo mantequilla.

CHUCHO ¡Ojalá te ahogues!

COLETA ¿Qué dices, José?

CHUCHO (*Interrumpiéndole.*) No le hagas caso, hija. Está boracho. Lárgate de aquí, canalla. (*Le va detrás a pegarle.*)

JOSÉ Ta güeno, lamo. (*Vase.*)

¹² Según la definición de Esteban Pichardo, son semillas ovales “cubiertas de una pelusa sutil y voladora, temible por la atroz comezón que causa y que por fortuna hace cesar pronto la ceniza caliente” (486).

Escena xi

Chucho y Coleta.

COLETA (Reparando en el pericón que hay sobre la mesa.)
¡Ay! ¿De quién es este abanico? (*Lo toma.*)

CHUCHO Ese es mío.

COLETA ¿Cómo tuyo? ¿Y de cuando acá usas tú este chisme de mujer? Mira que yo no entro por movimientos mal hechos.

CHUCHO No, hija. Ese chisme es de la vecina.

COLETA Pues devuélveselo, que aquí yo tengo el mío para que te eches fresco.

CHUCHO Oro molido que fuera, pero no te sulfures. Calma, hija.

COLETA Va sin güasitas, ¿eh? Me gustan las cosas derechas.

CHUCHO Me parece que jamás me has visto torcido en ninguno de mis actos (*Se oye ruido dentro.*)

COLETA ¡Ay! Oigo ruido (*Se dirige a su cuarto.*) y mi cuarto está cerrado. ¿Quién anda ahí?

CHUCHO El viento sin duda, hija...

COLETA El ciclón, digo yo.

CHUCHO (*Aparte.*) Ese es el que me ha cogido ahora.

COLETA Siento pasos. ¿Pero qué es eso, Chucho?

CHUCHO Nada, si no... En fin, te lo voy a decir, no pudo tener secreto para ti. Es la vecina. Llegó, me dio su abanico, y al decirle que tú no estabas aquí, entró en el cuarto para esperarte, porque quería tratar conversación contigo.

COLETA (*Fingiendo incomodidad.*) Yo sí que te he trabado a ti.

CHUCHO (*Aparte.*) Y al embrollo.

COLETA Basta ya. Ahora verás cómo yo descubro los frijoles.
(Llamando a la puerta de su cuarto.) Salga usted, señora.
 Salga usted.

CHUCHO *(Aparte.)* Cataplún. A morir.

Escena XII

Dichos y Rosa saliendo del cuarto.

ROSA ¡Querida amiga! *(Abrazando a Coleta.)*

COLETA ¡Mulata santa! *(Abrazándola.)*

CHUCHO ¡Y se abrazan! Conque ustedes se conocen a fondo.

COLETA Pues no. Esta es una amiga mía.

ROSA Es claro, y que nosotras nos queremos sin interés.

CHUCHO Es que ese cariño puede ser de pega como las barajas.

COLETA A nadie le importa. Verdad, ¿mulata?

ROSA Me parece...

CHUCHO *(Dando el pericón a Rosa.)* En fin, vecina, tome su abanico y como si no nos hubiéramos visto nunca. Retírese.

COLETA No, si ella se queda a tomar café con nosotros.

ROSA No te desairo, aunque ya me había invitado tu marido.

COLETA Hola, conque todo eso había.

ROSA *(Tomando de la mano a Coleta y riéndose.)* Ja, ja. Déjalo, Coleta. Vamos para el cuarto.

COLETA Sí, vamos, mulata. *(Vanse abrazadas para el cuarto riéndose.)*

CHUCHO Pero señor... ¡Qué aguacate es este! Y se encierran. No, yo no consiento ese desacato a mi sexo. *(Se dirige al cuarto, pero se detiene al ver que entran Jaime y José.)*

Escena XIII

Chucho, Jaime y José.

JAIME (*Desde la puerta hablando con José.*)
 Quieru verla, hombre.

JOSÉ Síñora, tuavía tá cupá.

JAIME ¿Peru ca esa señore sa ocupe a todes hores?

CHUCHO ¿Qué pasa, José?

JAIME Con su parmisu.

CHUCHO Adelante.

JOSÉ (*Le da un papel a Chucho.*) Neye lo dejá ese papel otro güelta.

CHUCHO (*Lo toma.*) Venga.

JOSÉ Agüora. Yo tá lavá lo mano. Neye so branco y allá se lo jaya. (*Vase.*)

Escena XIV

Chucho y Jaime.

CUCHO (*Leyendo.*) “Jaime San Jacobo”.

JAIME Servidor da usted.

CHUCHO ¿Y qué significa esto?

JAIME Pues nade. Aquesto es une taqueríe.

CHUCHO ¡Taquería! (*Sigue leyendo.*) “Mulate sante quisiere dacrte unes palabrites amuroses. Contesta porque ma tiese más anamoradu que une bestie”. Pero, ¿a quién dirige usted ese papalote?

JAIME Es ca lo he lanzardo al aire y per equivocació ha vanido a caer en sus manus.

CHUCHO Yo creía que lo dirigía usted a mi mujer; pues aunque ella no es mulata...

JAIME Cá, hombre ca. Ha sido une maldad dal negro. Por lu tanto la pido ca ma dispense y con su parmiso ma... (*Quiere retirarse y Chucho le impide.*)

CHUCHO De ninguna manera. Usted me ha venido de perilla. Me va usted a prestar su ayuda.

JAIME Eso sí ca no, porque no gasto ese instrumente.

CHUCHO No, hombre, su apoyo.

JAIME Ah, vamos. Antonces adulante.

CHUCHO Se trata de un almuerzo y me veo aquí atacado en un compromiso y quiero que usted sea mi salvador.

JAIME Es ca yo no sé hacer nade mes ca unes chambreus.

CHUCHO No, hombre. Quiero que saque usted de aquí a una hembra que está en ese cuarto (*Señalando.*) con el pretesto de llevarla a almorzar. Ya usted sabe lo demás... Yo pago los gastos.

JAIME (*Alegre.*) Curriente, curriente para esu ma pinto solo.

CHUCHO La hembra es de riñón y es conocida en el mundo artístico con el nombre de la Mostaza.

JAIME La Mostace. Pues me guste hasta an sinapismos.

CHUCHO Hay que salvar la situación.

JAIME Pues nade, nade. La sabraremus. (*Aparte.*) Precisamente yo andabe buscando eso.

CHUCHO Yo mientras tanto voy a arreglar un asunto que he dejado pendiente. Conque ataque usted sin miedo.

JAIME Vayase usted tranquilu.

Escena xv

Jaime, después Coleta.

JAIME ¡Botuba Deus! La noya ca yo buscabe ya la tengo a mi disposició. Bien dicen los muchachos ca todos los días sa ancuentre un pato.

COLETA (*Saliendo del cuarto.*) Chucho estará como chivo.

JAIME (*Aparte.*) Esta debe ser. Y que guape está.

COLETA (*Separándolo.*) Caballero... (*Buscando.*)

JAIME Sañore mie. No le busque usted porque ha tocado solete. Si sa la ofrece algo...

COLETA No, buscaba a Chucho.

JAIME ¿Al Chuchu? Peru antones ma va usted a pagar con al cueru.

COLETA ¡Qué disparate! Es que mi marido se llama Chucho.

JAIME Ah. Vamus. Y sabe usted ca tiene unes ojites muy salpicones y muy...

COLETA ¿De veras? (*Aparte.*) Se presentó un ganarán.

JAIME ¡Y qué bien le cuadre a usted al nombre de Mustace, porque ma está pareciendu ca debe ser muy picantique!

COLETA Ay, ¡qué chistoso! (*Aparte.*) Este mentecato me ha confundido con la mulata. En fin, sacaremos partido. (*Risa.*) Ja, ja, ja. ¿Y quién le ha dicho a usted mi nombre?

JAIME Pues, su marido ca valido da la confianse ma ha dicho ca ma la llavara da aquí porque él está cansado de la cargue y la abandone.

COLETA (*Incómoda.*) ¡Cómo! ¿Eso dijo el muy ca... nalla?

JAIME Sí, es veritá. Conque sa tu an vengance ta quieres venir conmigo ta llevaré a almorzar a la Chorrere.

COLETA Sí señor, con mucho gusto.

JAIME Tomaremos an seguide un coche.

COLETA Bien. Salga usted por esa puerta, que yo saldré por la falsa por no llamar la atención. ¡Me la ha de pagar! (*Vase.*)

Escena xvi

JAIME Pues sañor, ma salió la charade major da lo ca ma creíe. Esta viste soy un hombre da suerte. La noya ma guarda. Allá va Napoleó. (*Al irse tropieza con Chucho que entra.*)

Escena xvii

Jaime y Chucho.

CHUCHO Hombre, ¿todavía está usted aquí?

JAIME Sí, pero ya está arregladu todu. La Mustasite ma espera fuere para ir a la Chorrere conmigo.

CHUCHO Gracias a Dios.

Escena xviii

Dichos y Rosa saliendo del cuarto.

ROSA Pero señor, ¿a qué hora se toma ese café con leche?

CHUCHO (*Al verla.*) Me saque con Dios Santa Teresa. (*Se dirige a Jaime.*) ¿Pero no decía usted que ya estaba todo listo, amigo?

JAIME Es claru; pero es ca yo ma he arreglado con la otre.

CHUCHO ¿Cómo con la otra? Pues esa es mi mujer. ¿Y dónde está?

JAIME Voy a buscarle ahore. (*Va a salir.*)

CHUCHO (Lo detiene.) Si da usted un paso más, le apabullo un ojo.

JAIME (Asorado.) Peru paisano, ¿ca es eso?

CHUCHO Voy por ella. (*Vase.*)

JAIME Aqueste hombre está chiflade.

Escena xix

Jaime y Rosa.

JAIME (*Se dirige a Rosa.*) Pues antonces si su mujer es la otre, usted ha da ser la...

ROSA ¡Qué listo es usted!

JAIME Todos ma dicen ca ma perdo da vista.

ROSA ¿Usted no es el que me venía siguiendo esta mañana?

JAIME Al mismo y ca desde antonces ma tienes al corazó astre-pitado.

ROSA Cuidado no se vaya a morir.

JAIME An fin, mulatique sabrosone, ¿ta quieres venir a almorcizar conmigo?

ROSA Ja, ja. Muchas gracias.

JAIME ¿Ta provoque la rise mis palabres amoroses?

Escena xx

Dichos y Coleta.

COLETA (*Saliendo del cuarto.*) ¿De qué te ríes, Rosa?

ROSA De este noy que me está convidando a almorcizar.

COLETA A mí también me convidó. No le hagas caso porque es un paluchero¹³.

JAIME Mire, es ca usted no ma conoce a mí para...

ROSA Por la figura del pantalón... (*Risa.*)

JAIME Es ca ya ma tiene consagrado esa risite.

Escena xxi

Dichos y Chucho, entrando de la calle.

CHUCHO Pues señor, la he buscado por todo el Parque y nada.
(*Al ver a Coleta.*) ¡Ah!

COLETA Pero Chucho...

CHUCHO No hay pero que valga. ¿Cómo está todavía aquí esta mujer? ¿Tú la conoces bien, Coleta?

COLETA Mejor que tú. Esta es la sandunguera mulata Rosa que vivió conmigo íntimamente mucho tiempo y que me abandonó por seguir a un oficial hasta Cienfuegos de donde acaba de llegar.

ROSA Para servir a todos los presentes.

JAIME (*Aparte.*) Y la mulatone está de candele.

CHUCHO De manera que me han jugado ustedes a la mala.

COLETA Has hecho la gran plancha, chico.

ROSA Convinimos este plan para desbaratarle el almuerzo que iba usted a tener con la Mostaza y lo hemos conseguido.

CHUCHO Hola, ¿conque todo lo sabían ustedes?

COLETA La carta te ha vendido. (*Risas.*)

¹³ Para Esteban Pichardo (466), en La Habana es “sinónimo de *facistol*, baladrón, charlatán, chacharero”.

CHUCHO Pues merecen una cruz de la Legión de Honor por haber engañado a todo un taco.

JAIME ¿Quiere decir ca ma han tirado con al perro?

CHUCHO Pues a mí me han hecho representar un bonito papel.

JAIME No. Botuba Deus. Para papel al mío, estrasa legítimo. Por lo tanto ma raviento. (*Vase.*)

ROSA Espérenos en la Chorrera¹⁴, ja, ja, ja.

CHUCHO (*Va a la puerta.*) Vaya con Dios, amigo. Los gastos corren de mi cuenta. (*Risa.*)

COLETA (*A Chucho.*) Ahora, Chucho, júrame que no me volverás a jugar manganilla.

CHUCHO Te lo juro, mi corazón.

COLETA Pues venga un abrazo bien apretado.

CHUCHO Sí, mi vida. (*Se abrazan.*)

ROSA Señores, ¿qué es eso? No se aprieten tanto. (*Señalando al público.*) Miren que estos caballeros tienen sangre en el cuerpo y...

COLETA Creí que estábamos en familia.

ROSA Pues se equivocan.

CHUCHO (*Al público.*) Caballeros, dispensen el mal rato.

ROSA No hay de quien fiarse.

COLETA Dices bien, mulata.

¹⁴ La zona alrededor de la fortaleza de la Chorrera era sin duda meta de diversiones diurnas y nocturnas. Una confirmación viene de *La rumba de la Chorrera*: “A la Chorrera te fuiste, / mujer, con un capitán; / en un restaurante comiste, / y bailaste el can-can. // **Estríbillo** / Al pobre de tu marido / escucha con atención, / y dime cómo te ha ido, / Chinita, en la diversión. // Te fuiste desde las doce, / y regresaste a las diez: / en tu cara se conoce / el síntoma de la embriaguez. // Tú allá a tu gusto bailando, / yo con los niños aquí: / en qué estarías pensando / cuando la mano te di! // Cada uno por su lado / hallará felicidad, / ya que no soy de tu agrado, / ¡qué viva la libertad!” (*Guarachas cubanas* 29).

Al público

Si alguno se ha entusiasmado
y cree que vale la pena
la conciliadora escena
que estos dos han presentado
por eso no haya cuidado
que nunca fue desdeñosa
esta hembra que orgullosa
grita en mitad de la plaza
todo fue por la Mostaza.
¡Viva la mulata Rosa!

TODOS (*Gritan.*) ¡Que viva!

La orquesta dará un acorde y en seguida todos cantarán la siguiente guaracha.

¡Porque, ay mulata,
válgame Dios,
todos la buscan,
incluso yo...!
¡Porque, ay mi negra,
ay mi negra
es el terror!¹⁵

¹⁵ El texto completo de esta guaracha, según la versión de 1882, es el siguiente: “No hay mulata más hermosa, / más pilla y más sandunguera; / ni que tenga en la cadera / más azúcar que mi Rosa. // **Estríbillo** / *Esto es candela / esto es primor: / no hay en la escuela / otra mejor / pero ¡ay, mulata! // Válgame Dios! / Todos te buscan, / incluso yo; / porque mi negra / es el terror. // Si revuelve la cintura / Y baila poquito a poco, / deja al compañero loco, / y pierde hasta la figura. // Hay una aquí que pregoná / (que en el comercio campea) / que se vuelve su persona / una pasta de jalea. // Hasta a los muertos da vida / tan solo con su calor. / ¡Ay Rosa, Rosa querida, / dame, por piedad, tu amor!*” (*Guarachas cubanas* 29).

Fin

ROSA Si alguno se ha entusiasmado
y cree que vale la pena
la conciliadora escena
que aquí se ha representado,
demuéstrelo de contado
de una manera ruidosa,
que esta canela sabrosa
esperando está en la plaza
un aplauso a la Mostaza
y otro a la mulata Rosa

Telón

Bibliografía citada

Guarachas cubanas. Curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas. 1882. Ed. Antón Arrufat. La Habana: Artes Gráficas, 1963.

Lipski, John. "Las lenguas criollas (afro)ibéricas: el estado de la cuestión". Conferencia dictada en la Universidad de Madrid el 19 de diciembre del 2001. Web. <www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/HLE/LIPSKI-LENGUAS%20CRIOLLAS%20AFROIBERICAS.pdf>.

Ortiz, Fernando. *Glosario de afronegrismos.* 1924. La Habana: Ciencias Sociales, 1990.

Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas.* 1875. La Habana: Ciencias Sociales, 1985.

Valdés Bernal, Sergio. *Las lenguas indígenas de América y el español de Cuba.* Tomo I. La Habana: Academia, 1991.

Margarito o El traviato*

Pieza cómico-bufa en un acto y prosa

Original de

José Domingo Barberá

1892

REPARTO

Personajes	Actores
Alfreda.....	<i>Sra. Lluch</i>
Tomasa.....	<i>Sra. Virtudes</i>
La subtenienta.....	<i>Sra. Sampela</i>
Margarito.....	<i>Sr. Areu (D. M.)</i>
Benito.....	<i>Sr. Areu (D. R.)</i>
Un doctor.....	<i>Robillot</i>

Coro general

* En su “Bibliografía del teatro bufo”, Rine Leal ponía *Margarito o El traviato* únicamente entre los manuscritos del fondo Coronado, con fecha de 1880. La presente edición, en cambio, siempre perteneciente al mismo fondo, fue impresa por la imprenta La Moderna de La Habana junto con *Adán y Eva*, este último definido “juguete cómico en dos actos y en prosa de José M. de Quintana”, y lleva un sello de propiedad donde se declara: “Esta obra es propiedad de d. MANUEL DURÁN. Los representantes de la Galería Lírico-Dramática EL TEATRO MODERNO, de DON MANUEL DURÁN, son los encargados exclusivamente del cobro de los derechos de la propiedad. Queda hecho el deposito que marca la Ley”.

Se trata de un ejemplar en buen estado de conservación utilizado para una puesta en escena de la obra, ya que viene con algunas tachaduras en lápiz correspondientes a las partes cantadas. Esto indica que en la ocasión la pieza fue representada sin música y, asimismo, se confirma que a pesar de ser la parodia declarada de una célebre ópera, *Margarito o El traviato* es básicamente una pieza cómica para actores, hipótesis reforzada también por la falta de referencias al autor de las músicas. Por eso mismo y por una constante correspondencia métrica demostrada detalladamente en las notas, me atrevo a pensar que para todos o algunos de los seis números musicales previstos en la pieza (que llevan la indicación genérica de *música*), en la puesta en escena se utilizarían las mismas melodías del modelo parodiado; es decir, algunas de las más famosas arias de *La traviata* de Giuseppe Verdi, ópera de gran popularidad y difusión.

Al transcribir la obra no ha sido necesario enmendar el texto, de por sí correcto, y solo se ha modernizado la grafía cuando ha sido necesario, normalizando la presencia de los acentos y de los signos ortográficos según el uso actual.

ACTO ÚNICO

Sala en casa de Margarito con puerta al foro que comunica con el salón de baile, otras dos puertas laterales. A la izquierda del público una mesa tocador. En el centro y en segundo término otra mesa ricamente servida.

Escena I

Margarito sentado con varios amigos y con Tomasa. Coro general. Alfreda saliendo por la puerta izquierda.

Música

CORO Ya pasó del convite la hora.
Algo tarde os presentáis señora¹.

ALFREDA Porque quise venir. ¡Ay de mí!
Bien tocada, por ver si os agrado.

CORO Con tal cara por cierto que aquí,
todas, todas, te hubiesen tocado.

ALFREDA Agradezco tan fina atención...

CORO Que tenemos de buen corazón.

ALFREDA Gracias mil, nunca pude esperar
atención que tan particular.

Hablado

TOMASA (*Presentando Alfreda a Margarito.*)
Ved caballero en Alfreda
otra nueva admiradora
de vuestra envidiable fama².

¹ Esta primera frase es una cita literal del comienzo de *La traviata*: “CORO. Dell’invito trascorsa è già l’ora... / Voi tardaste...” (Piave 296).

² Otra cita puntual: “GASTONE. In Alfredo Germont, o signora, / ecco un altro che molto vi onora; / pochi amici a lui simili sono” (Piave 296).

MARGARITO ¡Alfreda! (*Fingiendo sorpresa.*)
¡Virgen de Atocha!

TOMASA (Vamos, se conocen ya.
Esta será la traidora
que del sin par Margarito
vida y corazón me roba.)

ALFREDA Saludo de la elegancia
a la refulgente antorcha.

MARGARITO Por Dios que me ruborizo.
No es para tanto la cosa.

TOMASA (*A Margarito.*) Es usted un Adonis.

ALFREDA (No quiero que esta marmota te requiebre.)

TOMASA (No permito apartes con esa mona.)

MARGARITO Señoritas: ¿no están viendo
que son muchas las personas
que tienen la vista fija
en nosotros?

ALFREDA No me importa.

TOMASA Ni a mí.

MARGARITO ¿Y mi reputación
que ya de sí no es muy sólida
ha de quedar mal parada
andando de boca en boca?
(Alfreda, a ti solamente
mi fiel corazón adora.
Por ti suspira mi pecho,
Tomasita, por ti sola.)

TOMASA Pues yo no quiero que pierdas
por causa mía la honra
y me retiro.

UNA No, quédate,
y cantarás cualquier cosa.

TODOS ¡Que cante!

TOMASA No estoy en voz.

UNA Pues mira, toma esta copa.

TOMASA ¿Y qué es esto?

UNA ¡Marrasquino!

TOMASA Prefiero coñac.

UNO ¡Zambomba!

UNA Esta señora es muy fina.

UNO Es muy fina esta señora.

UNA Tomasa, ¿cantas o no?

TOMASA Ahora no estoy para coplas.

UNA ¡Pues qué! ¿No eres poetiza?

TOMASA Claro que sí, soy la autora
de la producción mejor
que registra nuestra historia
literaria.

UNO ¿Qué obra es esa?

UNA Díganos usted, ¿qué obra?

TOMASA “La vida del hombre malo”.

TODOS ¡Ah! ¡Ya!

ALFREDA (¡Qué mujer tan boba
y la hecha de literata!)

MARGARITO (*A Alfreda.*)
¿Usted no canta, señora?

ALFREDA ¿Lo quieres tú?

MARGARITO Lo deseo.

ALFREDA A complacerte estoy pronta.
Margarito, solo siento
no ser una Patti³.

MARGARITO ¡Tonta!
(Ahora meterás la pata
y es igual.)

ALFREDA Manos a las copas
que voy a cantar un brindis.

MARGARITO Echa ya por esa boca.

*Música*⁴

ALFREDA Querer a un pollo láguido
que mira con ternura
y enamorado apura
la copa del placer.
¡Querer a un pollo escuálido
que a este se parece
dicha es que no merece
si siente una mujer!

³ La referencia es a la gran soprano italiana Adelina Patti, que tuvo su debut en Nueva York en 1859 y dominó la escena europea y del continente americano a lo largo de la segunda parte del siglo XIX, provocando en el público reacciones de entusiasmo casi patológico. Cantó y triunfó también en Cuba, donde su voz y su fama se hicieron proverbiales, pero nunca interpretó el papel de Violetta Valery, ya que la afamada intérprete de *La traviata* en el teatro Tacón fue su colega Marietta Gazzaniga. Esto sucedía el 25 de noviembre de 1857.

⁴ Este número musical parece substituir la famosa escena del brindis (“Libiam nei lieti calici”) del acto I de *La traviata*, pero sin tener ninguna relación temática; sin embargo, el esquema métrico ABBC inicial es idéntico: “Libiam ne’ lieti calici [querer a un pollo láguido] / che la bellezza infiora [que mira con ternura], / e la fuggevol ora [y enamorado apura] / s’inebri a voluttà [la copa del placer]” (Piave 297).

La correspondencia métrica continúa hasta el breve diálogo de los protagonistas que cierra el número: “VIOLETTA. La vita è nel tripudio [ALFREDA. La vida es un jarabe]; ALFREDO. Quando non s’ami ancora [MARGARITO. La vida es arropía]; VIOLETTA. Nol dite che l’ignora [ALFREDA. ¿Te lo contó tu tía?]; ALFREDO. E’ il mio destin così [MARGARITO. Me lo contó mamá]” (Piave 297.)

CORO ¡Querer a un pollo escuálido
no, no hay mejor querer.

ALFREDA Tras ti marcharé súbita
cual tras la gata el gato
y no hallarás ingrato
quien te idolatre más.
Serás el rabo fúlgido
de esta infeliz cometa
a mi pasión secreta,
la tuya empujará.

CORO Querer y vaya a un rábano
quien no sepa querer;
querer es dulce tránsito
que al alma da ventura
si entusiasmado apura
la copa del placer.

ALFREDA La vida es un jarabe.

MARGARITO La vida es arropía.

ALFREDA ¿Te lo contó tu tía?

MARGARITO Me lo contó mamá.

CORO Querer es cosa
dulce cual la arropía.
Se lo contó su tía,
se lo contó mamá.

Hablado⁵

MARGARITO Señores, sin cumplimientos
que ya ha llegado la hora
de pasar al salón. Vamos.

⁵ Aquí, el dolor en los pies simulado por Alfredo se substituye de forma paródica al malestar sincero de Violetta Valery, que se aparta de la fiesta y es alcanzada por Alfredo. El diálogo entre Margarito y Alfreda que se desarrolla en la escena

TODOS Bien pensado.

TOMASA Luminosa idea.

ALFREDA ¡Pues! Como suya.

TOMASA (Me va cargando esta moza.)

MARGARITO Salgamos. ¡Ay! (*Deteniéndose.*)

TODOS ¿Qué tenéis?

MARGARITO Nada, me aprietan las botas.

TOMASA Iré por unas chanclas.

MARGARITO Gracias.

TOMASA ¡No hay de qué!

ALFREDA (Qué posma.)

MARGARITO Vamos al salón. (¡No puedo!)
(*Se deja caer en una silla.*)
¡Ay! las fuerzas me abandonan.

TOMASA ¿Os ponéis malo otra vez?

ALFREDA (¡Jesús! Qué mujer tan cócora.
No ve que estos son pámamas
para quedarse aquí a solas conmigo.)

MARGARITO Déjenme solo
caballeros y señoras.

Escena II

MARGARITO Gracias a Dios que se fueron,
tanto bullicio me cansa:
y además deseo un rato
reflexionar a mis anchas.

tercera tiene puntos de contacto con lo que cantan Alfredo y Violetta en la misma escena 3 del acto I. Margarito, al igual que Violetta, declara su desengaño con respecto al amor.

¿Quién soy yo? ¡Vamos a ver!
 Un perdido, cosa es clara,
 un hombre que nunca tuvo
 carrera, oficio ni nada
 y que ha vivido no obstante
 lo mismo que un patriarca.
 Mas me voy haciendo viejo;
 tengo alguna que otra cana
 y es casi indispensable
 el dar un golpe de gracias.
 He conseguido que Alfreda,
 que es una linda muchacha,
 tenga pasión decidida
 hoy por la escuela romántica
 y aunque se oponga su madre,
 que tiene bastante plata,
 será mi esposa y casándome,
 con mujer que es millonaria,
 de apuros podré salir
 y de enredos y de trampas.
 Yo vivo como un marqués,
 siendo tan solo un Juan Lanas⁶,
 y es preciso a todo trance
 seguir dándome importancia;
 por eso doy estos bailes
 y reúno gente en mi casa.
 Solo quedan dos caminos:
 el tálamo o la mortaja.
 ¡Ella aquí! El romanticismo
 me ampare. (*Mirándola de soslayo.*)
 Y está muy guapa.

⁶ Según la definición del diccionario de María Moliner (t. II), el nombre “se aplica a un hombre de poco carácter, que se deja gobernar por otros; particularmente por su mujer”. Curiosamente, Manuel Gutiérrez de Nájera publicó en el mismo año del estreno de *Margarito o El traviato* un *Monólogo de Juan Lanas* al estilo de los artículos costumbristas de Mariano de Larra en el diario mexicano *El Republicano*.

Escena III

Dicho y Alfreda.

ALFREDA (Solo está. ¡De gozo tiembla!
¡Oh! ¡Qué horrible palidez!⁷)
¡Margarito!

MARGARITO ¿Quién me llama?
Señora, a los pies de usted.

ALFREDA ¡Cómo, ingrato, me recibes
con esa fría esquivez,
sabiendo que te idolatro
y que soy capaz de hacer
doscientas barbaridades
por tu amor!

MARGARITO Eso lo sé.
Pero hija, son tantas ya
las que llorando a mis pies
me han jurado amor constante,
que dudo de todas⁸.

ALFREDA Bien.
Esto solo me faltaba,
cuando hace seis meses, seis,
que con delirio te adoro,
con insensata embriaguez;
porque verte y adorarte
obra de un instante fue.
Te he dado mi corazón
virgen, consecuente y fiel,

⁷ En el libreto de *La traviata* es Violetta quien exclama “Oh, qual pallor” (Piave 298) mirándose en el espejo.

⁸ Al igual que Margarito, Violetta, en la escena 3 del acto I, muestra su desencanto con respecto al amor y hasta se burla del sentimentalismo de Alfredo: “VIOLETTA. (*ridendo*) Gli è vero! / Si grande amor dimenticato avea... / ALFREDO. Ridete?... e in voi v'ha un core?” (Piave 300).

te he dado mi amor primero,
y en fin, te he dado también
otra cosa...

MARGARITO No es verdad.
 Esa yo me la tomé.

ALFREDA Hablo de aquel relicario
 de oro y brillantes.

MARGARITO Eso es: de aquel fino medallón
 —pues los hay falsos también—,
 que te regaló en mal hora,
 no sé si un conde o un marqués,
 y yo rabiando de celos
 al momento lo empeñé.
 Esto es amor, lo demás
 no es amor, que es interés.

ALFREDA Hombre sublime, te adoro,
 porque sabes comprender
 el amor, de una manera
 tan noble y tan digna.

MARGARITO ¡Pues!
 Pero dime, Alfreda mía,
 ¿qué es lo que sentiste, qué,
 al reparar en mi rostro
 y en mi talle y en mi aquel?

ALFREDA ¿Que qué sentí? Espera un poco,
 y ya luego te lo diré.

Música⁹

ALFREDA ¡Ah! Por ti sentí yo un vértigo,
 mas guardo mi recato,

⁹ El tono de la declaración de amor de Alfredo, siempre en la escena 3 del acto 1, es por supuesto diferente: “Un dì, felice, eterea, / mi balenaste innante, / e da quel dì

y de darte no trato
 conver... conversación.
 Yo quiero serte ingenua,
 estoy loca, chiquillo,
 por tu cara de pillo,
 grandísimo bribón.
 Y siento un cosquilleo
 por todos mis pedazos
 ¡ay! siempre que a tus brazos
 me arremuja el amor.
 Y entrándome fatiga
 y dándome mareo
 siento cierto deseo
 de darte coscorrón.

Hablado

MARGARITO Nunca me creí inspirar
 un amor tan novelesco.
 Aunque bien mirado, Alfreda,
 no dejo de merecerlo.

ALFREDA ¡Oh! sí, si tú te lo mereces...
 todo, todo.

MARGARITO ¡Bueno! ¡Bueno!

ALFREDA ¡Si supieras cuánto te amo!

MARGARITO ¡También mi amor es inmenso!

ALFREDA Bribón, a doscientas mil
 les habrás dicho lo *mesmo*.

MARGARITO No es *mesmo*, que es mismo, niña.

ALFREDA Es igual.

tremante / vissi d'ignoto amor. / Di quell'amor ch'è palpito / dell'universo intero,
 / misterioso, altero, / croce e delizia al cor" (Piave 300).

MARGARITO Eso no es cierto.
Y sienta muy mal, Alfreda,
la seda y el terciopelo
en toda aquella persona
que causa esos atropellos
a la lengua castellana.

ALFREDA ¡Bueno! Tú me irás puliendo.

MARGARITO Es verdad, te puliré
todo lo pulible.

ALFREDA Creo
que bien serás tú capaz...

MARGARITO Sí, de pulirte hasta el pelo.

ALFREDA Pero dime, ¿con delirio
me amarás?

MARGARITO ¡Quién duda eso!
Te amaré más que a Julieta
amó el señor don Romeo,
más que Pablito a Virginia
y más, y corto me quedo,
que Abelardo a su Eloísa.

ALFREDA ¡Margarito! ¡Qué consuelo
me producen tus palabras!
Tu dulce y sonoro acento
penetra en mi corazón.

MARGARITO ¿Conque penetra? Me alegro.

ALFREDA Sí, porque yo te idolatro
con toda el alma... y el cuerpo.
Sin tu amor quiero una tumba;
sin tu amor quiero un veneno.

MARGARITO (Vamos, el romanticismo
le penetró hasta los huesos.
No nos quedemos atrás.)

Escucha, Alfreda, un momento.
Tengo aquí un volcán, que está
a borbotones hirviendo.
De día por ti suspiro,
de noche contigo sueño
y sueño cosas tan lindas,
que rabio cuando despierto
y desvanecidas todas
mis ilusiones encuentro;
mas como entonces ya estoy
en punto de caramelo,
agarro al punto la pluma,
que es de ganso, no de acero,
y dale que le darás
lo que soñé escribo en verso.

ALFREDA ¡Eres poeta! ¡Virgen santa!
 ¡Qué porvenir tan risueño!

MARGARITO Es verdad, un porvenir
 de trampas y otros excesos.

ALFREDA ¿No es verdad que los poetas
 los manda Dios desde el cielo
 para cantar el amor?

MARGARITO Y no tener nunca un peso.

ALFREDA ¿Pues qué? ¿Son pobres los vates?

MARGARITO No, muchacha; ¡que han de serlo!
 Son muy ricos... de ilusiones.

ALFREDA Eso basta.

MARGARITO Ya lo creo.
 Y para morirse de hambre
 sobra y todo.

ALFREDA En fin te dejo.
 Voy a ver a mi mamá

no vaya a echarme de menos.
 ¿Me amarás?

MARGARITO ¡Y lo preguntas!

ALFREDA ¡Amor mío!

MARGARITO ¡Me embeleso!

ALFREDA ¡Dulce bien!

MARGARITO ¡Pichona mía!

ALFREDA Toma esta flor¹⁰, que en el pelo
 toda la noche he llevado.

MARGARITO La admito como recuerdo.
 (Preferiría un brillante.)

ALFREDA ¿La guardarás?

MARGARITO Ya lo creo.

ALFREDA Adiós, pues, hasta más tarde.

MARGARITO Adiós, radiante lucero.

ALFREDA Adiós, estrella.

MARGARITO ¿Con rabo?

ALFREDA Mi amor sabes que es inmenso.

MARGARITO El mío... no cabe más.

ALFREDA Sé cumplir lo que prometo.
 Si no me caso contigo,
 sabré apelar al veneno.

MARGARITO Está bien, Lucrecia Borgia.

ALFREDA Hasta después.

MARGARITO Hasta luego. (*Mutis.*)

¹⁰ En *La traviata* quien regala la flor es Violetta: “VIOLETTA. (*si toglie un fiore dal seno*) Prendete questo fiore. / ALFREDO. Perché? / VIOLETTA. Per riportarlo... / ALFREDO. (*tornando*) Quando? / VIOLETTA. Quando sarà appassito” (Piave 300).

Escena IV¹¹

MARGARITO Pues señor, sin duda alguna
y según las trazas, creo
que Alfredita será mía,
con el dote por supuesto.
Lo que vale el ser buen mozo
y tener un perfil griego
como el mío. La verdad
yo no tengo un gran talento
que digamos, pero sé
vivir, que es el gran misterio.
La vida es corta, gozar
debe el hombre en todos tiempos¹²
y yo a costa de Alfredita
voy a gozar por doscientos.

Música

Yo mi camino rápido
prodigo con empeño
si a verme llego plácido
de su fortuna dueño.
Cuando me dice: quiéreme,
yo le contesto: sí,
y de mi amor volcánico
la enciende el frenesí.

¹¹ Corresponde al final del acto I de *La traviata*, cuando Violetta, sola y perturbada por la declaración de amor que acaba de recibir, duda si entregarse a Alfredo o seguir viviendo su vida de placeres efímeros.

¹² Estas palabras pueden tener cierta relación con lo que canta la heroína verdiana casi al final de su aria “Follie, follie...” que cierra el acto I: “Sempre libera degg’io / folleggiar di gioia in gioia, / vo’ che scorra il viver mio / pei sentieri del piacer” (Piave 302). Por supuesto que Violetta es una “traviata” a punto de arrepentirse, mientras que la actitud de Margarito, *gigolo* interesado en el dinero de Alfreda, no deja de ser cínica.

Hablado

Escena v

Dicho y Benito.

MARGARITO (Llamando.) ¡Benito!

BENITO ¿Qué manda usted?

MARGARITO Acércate aquí un momento.
Hace que vives conmigo
siete años ya por lo menos,
y queja tener no debes
de mi buen comportamiento.

BENITO No señor, ¡qué he de tener!

MARGARITO Yo al menos así lo creo.
Pues bien hoy me vas a dar
una prueba de tu afecto
desempeñando...

BENITO ¿El reloj?

MARGARITO El encargo que te he hecho.

BENITO ¿Respecto a doña Alfredita?

MARGARITO Justo. Ella vendrá aquí luego;
y en cuanto haya ocasión
le dices...

BENITO Le digo... aquello.
Márchese usted descuidado
a bailar, que yo aquí quedo
para cumplir el encargo
con diplomacia.

MARGARITO Pues bueno,
ella no debe tardar;
conque astucia y hasta luego. (*Mutis.*)

Escena vi

BENITO Pues señor, don Margarito
 es todo un camandulero.
 Lo que sabe, ¡Virgen santa!
 Yo soy su aprendiz y creo
 que ya sé más que un ministro
 si el ministro es un zopenco.
 ¡Qué vida vamos a darnos
 desde el punto que tomemos
 los conquibus de la novia!
 ¡Diez mil duros por lo menos!
 ¡Qué derroches! ¡Qué comidas!
 ¡Y qué vinos tan soberbios!
 Convidaré a todo el mundo,
 porque el amo, por supuesto,
 si ahora soy su secretario,
 después me hará su cajero.
 Vamos a tirar más oro
 que hubo en Cuba en otros tiempos,
 porque en tocante a rumbosos
 ya se sabe, los gallegos¹³.

¹³ En muchas piezas del teatro bufo los personajes gallegos se definen como buenos bailadores, denunciando así su afán de asimilación, su deseo de aplatanarse de forma completa y sin prejuicios raciales. Esto se hace evidente en su atracción por géneros musicales “mulatos” como la rumba, la guaracha y el danzón. Ejemplar es por ejemplo la declaración de Pancho en *Arriba el himno* de Ignacio Sarrachaga: “Cada vez que paso por la acera del Louvre me dicen los muchachos... ¡adiós, criollo! Y yo tan contento. Luego hay que verme bailar y cantar guarachas. No falto a una rumba y las mejores bailadoras me comen con los ojos; mira, así: (*Simulando una mirada dulce.*) como diciendo: ‘Sácame Pancho’, y es porque le doy al danzón de un modo tan suave que hay que darme medio para caramelos, y si no es verdad lo que te digo... (*Cantando.*) Que el diablo me lleve mamá... (*Vase cantando y bailando.*)” (Leal 301).

Escena VII¹⁴

Dicho y Alfreda.

ALFREDA Benito, ¿qué haces aquí?

BENITO (Ahora mismo se lo encajo pero así con diplomacia.)
Señora, mi pobre amo se encuentra lo que se llama completamente tronado.
¡Tiene empeñado el reló, las camisas, los zapatos!
¿Y todo por qué, señora?

ALFREDA ¡Por Dios, me está devorando la impaciencia! Explica pronto lo que le pasa, sepamos...

BENITO Pues mire usted, con franqueza, la culpa de sus atrasos la tiene usted, señorita.

ALFREDA Si commigo no ha gastado Margarito nunca un real.

BENITO Eso ya lo sé, está claro.
Pero es que él no tiene fincas ni papeles del Estado, y antes de adorarlo a usted sabía buscar los cuartos para mantener la casa; mas desde que enamorado se encuentra de usted, esquiva de los amigos el trato

¹⁴ La escena corresponde a la escena 1 del acto II de *La traviata*, cuando la criada Annina, a escondidas de Violetta, revela a Alfredo la difícil situación económica en que se encuentra su dueña, y él, impresionado, toma la decisión de donarle sus bienes. Lo mismo hace Benito con Alfreda, pero adrede, bajo pedido de su astuto dueño.

y rechaza a las *presonas*
 que en otro tiempo le han dado
 a granel las peluconas
 y los billetes de banco.

ALFREDA Conque el pobre Margarito...

BENITO Se encuentra muy apurado.

ALFREDA Pues bien no te apures tú
 trataremos de arreglarlo.
 ¡Margarito! ¡Margarito!
 ¡Por mí no tienes un cuarto!
 Pero yo remediaré.
 Pero yo remediaré
 tus males dentro de un rato.
 ¡Benito! ¿Las papeletas
 de empeño tienes a mano?

BENITO Aquí en este tocador
 habrá tres o cuatro mazos.

ALFEDA ¡Corriente! Cuando yo vuelva
 irás al monte volando. (*Mutis.*)

BENITO Vaya usted con Dios, señora.
 ¡(Nací para diplomático!
 ¡Con qué tacto y qué destreza
 el asunto le he endirgado!) (*Mutis.*)

Escena VIII¹⁵

Margarito y la subteniente.

MARGARITO Me va aburriendo el salón.
 Descansaré aquí un momento.

¹⁵ Esta escena corresponde al dramático encuentro de Violetta con Germont (acto II, escena 5), el padre de Alfredo, que le pide el “grave sacrificio” de renunciar a Alfredo para salvar el honor de su familia. La traviata, destrozada, acepta.

Todos están alumbrados
así es que arman un jaleo...

SUBTENIENTA (Saliendo y presentándose delante de Margarito con mucha gravedad.)
Yo soy la madre de Alfreda.

MARGARITO Señora, cuánto me alegro.

SUBTENIENTA Hace mal en alegrarse.

MARGARITO Pues entonces me entristezco.

SUBTENIENTA Es usted un mal nacido,
un perdis, un embustero.

MARGARITO Como siga hablando así,
señora mía, le advierto...

SUBTENIENTA Está muy bien educado,
preciso es reconocerlo.

MARGARITO (La desarmó mi elocuencia.)

SUBTENIENTA Explicaré a lo que vengo.
Yo soy la madre de Alfreda.
¿Lo entiende usted bien?

MARGARITO Lo entiendo.

SUBTENIENTA He sabido que mi niña
de motu proprio ha resuelto
darle a usted su blanca mano.

MARGARITO Sí, señora, sí, es muy cierto.

SUBTENIENTA Pues bien, señor Margarito,
desista usted de su empeño,
porque lo que es Alfreda
no es para usted.

MARGARITO ¡Santos cielos!
¿Qué me cuenta usted, señora?

SUBTENIENTA Lo que escucha.

MARGARITO Pues me muero.

SUBTENIENTA No se muera usted tan pronto.
Espérese usted un momento.
Margarito, la verdad,
un compromiso muy serio
me obliga a negarle a usted
la mano de Alfreda.

MARGARITO Ruego por Dios
que tenga usted lástima
de mi amor que es el primero.

SUBTENIENTA Pues según dicen las gentes,
y lo dicen muy de recio,
usted tiene más belenes
que yo en la cabeza pelos
y ya ve que no soy calva.

MARGARITO Los tuve, mas no los tengo.

SUBTENIENTA ¿Confiesa que fue culpable?

MARGARITO Sí señora, lo confieso.

SUBTENIENTA Pues bien, yo le perdonara,
mas perdonarle no puedo.
Tengo un hijo muy hermoso...

MARGARITO Como usted.

SUBTENIENTA Ni más ni menos.

MARGARITO Pues entonces será un ángel
(escapado del infierno).

SUBTENIENTA Ahora bien, mi niño Paco
debe casarse al momento
con la niña de un barón;
y ese señor que es muy recto
exige que mi Alfredita
dé su mano al propio tiempo
y sin escusa ninguna

a un hombre tan buen sujeto
que sea lo que se llama
completamente doncello.

MARGARITO ¡Qué barbaridad, señora!
¿Y en dónde va a encontrar eso?
Aquí en Madrid no será.

SUBTENIENTA Según mis informes, creo
que lo encargará a La Habana,
que no hay relajo y modelo
son, los hombres, de virtud.

MARGARITO Me deja usted patitieso.

SUBTENIENTA Además, usted es muy poco,
es decir, poco sujeto
para casarse con mi hija.

MARGARITO Yo soy todo un caballero.

SUBTENIENTA Sin caballo.

MARGARITO ¿Usted qué sabe?

SUBTENIENTA Lo presumo, por lo menos.
Mi hija es persona de clase.

MARGARITO Yo nunca en duda lo he puesto.

SUBTENIENTA Y es la hija de un...

MARGARITO Teniente.

SUBTENIENTA Añádale un sub.

MARGARITO Pues bueno; subteniente de las tropas
dominicanas.

SUBTENIENTA Es cierto.
Además yo también soy...

MARGARITO ¿Qué?

SUBTENIENTA Baronesa de los...

MARGARITO ¡Cuernos!

SUBTENIENTA No, señor, de los Tomares.

MARGARITO Pues que le haga buen provecho
y sea por muchos años,
compañera de Frascuelo.

SUBTENIENTA ¡De Frascuelo! ¿Y quién es ese?

MARGARITO ¡Quién ha de ser! El torero
que lo hacen ahora marqués¹⁶.

SUBTENIENTA ¡Imposible! ¡No lo creo!

MARGARITO Lo he leído en un periódico.

SUBTENIENTA De oposición.

MARGARITO Sí, por cierto.

SUBTENIENTA Pues será una paparrucha
de cualquier gacetillero.

MARGARITO Vamos a ver, ¿su marido
no fue subteniente?

SUBTENIENTA Es cierto.

MARGARITO ¿Y por qué obtuvo la estrella?

SUBTENIENTA Porque valiente e intrépido
se batío como un león
seiscientas veces lo menos,
y mató más hombres que
la fiebre amarilla.

MARGARITO Bueno.

Pues Frascuelo con su estoque
habrá matado lo menos
dos mil toros a esta fecha.

SUBTENIENTA ¿Y qué tiene que ver eso?

¹⁶ El verdadero nombre de Frascuelo (1842-1898), famoso estoqueador español muy amigo de la infanta Isabel “la Chata”, era Salvador Sánchez Povedano.

MARGARITO Nada, que si su marido,
portándose como bueno,
en el campo de batalla
hombres mató, considero
que aquellos hombres tendrían
madres que con desconsuelo
la muerte del hijo amado
llorases por mucho tiempo;
mientras las vacas no lloran,
que se sepa por lo menos,
al toro que con destreza
tiende en la plaza Frascuelo.
Y pues mata cara a cara
sin perjuicio de tercero,
y sin hacer verter lágrimas
ni tan siquiera a un cabestro,
es natural le hagan noble;
que otros lo merecen menos,
y sin embargo lo son...
en el nombre, no en los hechos.

SUBTENIENTA Suprima su necia charla.
No vine con el objeto
de escuchar sus necedades.

MARGARITO Gracias, es usted un modelo de finura.

SUBTENIENTA No hay de qué.
Don Margarito, acabemos.
Renuncie usted para siempre
a la mano...

MARGARITO ¡Santos cielos!

SUBTENIENTA ¡De Alfredita!

MARGARITO Mire usted,
Subtenienta, que hablo en serio.
Si no me caso con ella
me muero de amor, me muero.

SUBTENIENTA No sea usted mentecato.
En estos benditos tiempos
ya no se mueren los hombres
de amor, y está muy bien hecho.

MARGARITO Es que yo, mi subtenienta,
soy una excepción.

SUBTENIENTA Comprendo la pena de usted;
Alfreda tiene un dote suculento,
y usted al perder su mano
pierde un porvenir soberbio.
Buen truchimán está usted.

MARGARITO (Pues señor, tiene talento,
conoció mis intenciones.)

SUBTENIENTA ¿Usted cree que no veo,
en este lujo y boato,
que aquí ha corrido el dinero
de mi hija? ¿Mi Alfredita?

MARGARITO ¡Eso señora no es cierto!
De su hija solo admití
el amor que arde en mi pecho,
y así por vía de postre
dos mechoncitos de pelo.
(*Enterneciéndose hasta que acaba por llorar.*)
Lo demás, a sacrificios
grandes, muy grandes lo debo,
pues desde que adoro a Alfreda
me dejé de devaneos
y desde entonces, señora,
vivo... ¡ay Dios!, de lo que empeño.

SUBTENIENTA ¿Es esto verdad?

MARGARITO Lo juro
por la gloria de mi abuelo.
Usted misma convencerse
podrá de que nunca miento.

(Saca tres mazos muy grandes del cajón del tocador.)
Aquí están las papeleteas.

SUBTENIENTA ¡Válgame Dios!... ¿y todo esto
son papeletas?... Entonces...
vamos, no tiene remedio,
debe usted haber empeñado
la ropa de todo el pueblo
de Madrid.

MARGARITO No falta mucho.

SUBTENIENTA ¡Qué atrocidad! ¡Cuántos réditos
debe usted haber pagado!

MARGARITO No, si en las casas de empeño
llevan una bagatela.
El ochocientos por ciento.

SUBTENIENTA ¡Cuánta lástima me inspira!)
Pero en fin a lo hecho, pecho.
Conque quedamos...

MARGARITO En que, (puesto que no hay más remedio)
renuncio a mi Alfreda amada
y que preparen mi entierro.

SUBTENIENTA Lo dicho.

MARGARITO No hay que hablar más.
Haré pedazos mi pecho.

SUBTENIENTA ¡Pobre muchacho! ¡La adora!
¡Cuánto sufre!)

MARGARITO Resignémonos.
Señora, a los pies de usted
quiero estar solo un momento.

SUBTENIENTA ¡Para llorar!... ¡Desdichado!
Estoy por... no, no hay remedio.)
Apreciable Margarito,
le haré a usted un regalo regio.

No se apure usted por nada,
y hasta después.

MARGARITO Hasta luego.

SUBTENIENTA (*Mirando a Margarito y recorriendo después con la vista toda la habitación.*)
(Todo aquí virtud respira.
¿Por qué no será doncello?)

*Música*¹⁷

SUBTENIENTA De los goces del amor
¿quién más dulces los gustó?
pero yo le tengo horror
que la edad me los negó.
Y a apartarla por su honor
a Alfredita vengo yo.
¿Lo podré yo? Sí señor.
Porque soy mujer de pro.
¡No, que no!
Mas tu madre por tu honor
aquí fiera velará,
si te amenaza el traidor
a la calle lo echará.
Si se vuelve cazador
en mis redes caerá,
que no hay perro ladrador
que a morder se atreva ya.
¡Bah, que bah!

¹⁷ Corresponde, por lo menos desde el punto de vista métrico, a la célebre aria de Germont en la escena 6 del acto II: “Di Provenza il mar, il suol / chi dal cor ti cancellò? / Al natio fuggente sol / qual destino ti furò? / Oh, rammenta pur nel duol / ch’ivi gioia a te brillò; / E che pace colà sol / su te splendere ancor può. / Dio mi guidò! / Ah, il tuo vecchio genitor / tu non sai quanto soffrì... / te lontano, di squallor / il suo tetto si coprì... / Se la voce dell’onor / In te appien non ammutì, / Dio m’esaudi!” (Piave 309).

Hablado

Escena IX

Margarito y Benito.

MARGARITO (Toca el timbre.)
Benito, se va enredando
la cosa, la subteniente
quiere sobornarme.

BENITO ¿Sí?

MARGARITO Lo que te digo.

BENITO ¡Qué ganga!
Comerá usted a dos carrillos.

MARGARITO Ahora es preciso a la farsa
darle otro giro, ¿comprendes?

BENITO No señor, no entiendo nada.

MARGARITO Aunque pase en esta sala
lo que pase, no te asustes.

BENITO Yo no me asusto. ¡Caramba!
Pues si he nacido en Betanzos,
que sabe usted tiene fama
de dar hombres muy valientes.

MARGARITO Y unas mujeres muy guapas.
Pero aquí viene Alfredita,
lárgate. (Se pone a escribir.)

BENITO ¡Jesús me valga!
Mi amo es el mismo demonio.
Nunca se arredra por nada. (Mutis.)

Escena x

Margarito y Alfreda.

ALFREDA ¡Margarito de mi vida!

MARGARITO Hola, Alfreda. ¿Cómo estás?

ALFREDA Muy bien, gracias, por ahora sin la menor novedad.

MARGARITO Me alegro mucho.

ALFREDA ¿Te alegras?

MARGARITO ¿Por qué no me he de alegrar?

ALFREDA Te encuentro muy variado.
Noto en ti una frialdad.
(*Mirando una mancha de tinta en el dedo.*)
¿A quién has escrito, a quién? Dilo al punto.

MARGARITO Lo sabrás.

ALFREDA ¿A Tomasa?

MARGARITO Tú lo has dicho.

ALFREDA ¡Infame! Y eres capaz...

MARGARITO Voy a casarme con ella.

ALFREDA ¡Jesús, qué barbaridad!
No lo creo. ¿Tú y Tomasa?...

MARGARITO ¡Pues...! Nos vamos a casar.

ALFREDA ¿Pero esto es una salida de pie de banco?

MARGARITO Cabal.

ALFREDA Me las pagarás, tunante,
porque de todo es capaz
una mujer desdeñada.
Demos el golpe fatal.
¡Caballeros y señoras,
venid al punto, volad!

Escena xi¹⁸

Dichos, Tomasa, la subtenienta y coro.

ALFREDA Este caballero que
mudo y cabizbajo está,
por causa mía no tiene
ni tan siquiera un real,
y voy a darle una prueba
de mi generosidad.
¡Toma, vil! Para que puedas
la capa desempeñar.
(*Le arroja el bolsillo de dinero a los pies.*
Margarito se desmaya en brazos
de algunas señoritas del coro.)

UNA ¡Qué insulto!

UNO ¡Qué villanía!

UNA Esto es venir a abusar
de la miseria.

TOMASA (*A Alfreda.*) Si yo
por una casualidad
no fuera una señorita
que bien educada está,
le pondría a usted la cara
como un tomate.

ALFREDA Cabal.

TOMASA Mas soy una señorita...

ALFREDA Muy relamida, es verdad.

SUBTENIENTA ¡Ay, Alfreda! Ni un trompeta
hiciera una cosa igual.

¹⁸ Corresponde a la escena 13 del acto II de *La traviata*. En medio de una fiesta, Alfredo, cegado por los celos, arroja una bolsa de dinero a los pies de Violetta, que se desmaya de verdad.

ALFREDA Madre mía, ya está hecho.

SUBTENIENTA Con eso me haces callar.
(Margarito vuelve en sí, mira a su alrededor y ve el bolsillo en el suelo, lo recoge y se lo guarda con mucha tranquilidad.)

MARGARITO Guardaré esta humillación en el bolsillo del frac.

SUBTENIENTA ¡Qué chico! No es rencoroso.

ALFREDA ¡Pero qué pálido está!
¿Se pone malo otra vez?

MARGARITO No sé lo que siento. ¡Ay!

SUBTENIENTA ¿Está usted malo?

MARGARITO Me muero. (*Entre unos cuantos le conducen en andar y lo sientan en un sillón.*)

ALFREDA ¡Ay Dios! Se muere.

TOMASA Y en paz.
Usted ha sido su asesina,
mas Dios la castigará.

MARGARITO ¡Alfreda!

ALFREDA ¡Mi Margarito!

TOMASA ¿La llama? ¡Qué atrocidad!
Rabio de celos aparte.

MARGARITO ¡Ay! No puedo respirar.

SUBTENIENTA Que venga un médico al punto,
pronto.

MARGARITO No hay necesidad,
que aunque me voy a morir
sin poderlo remediar,
esto al fin no será nada.
Me siento morir, ¡ay!, ¡ay!
Ahora sí que va de veras.

Ya no tardaré en cantar
 aquello de la Traviata,
 aquel hermoso final
*prendi quest'è tua imagine*¹⁹.

SUBTENIENTA Malo, pronto espirará.

ALFREDA ¿Está peor?

SUBTENIENTA En las últimas.
 Ya empieza a tararear.

Escena última²⁰

Dichos y el doctor.

TOMASA Aquí está el doctor.

TODOS Gracias a Dios.

ALFREDA ¿Sí le salvará?

SUBTENIENTA Acérquese usted, doctor. (*El doctor se sienta al lado del enfermo y le toma el pulso.*)

DOCTOR Saque usted la lengua. Más. (*Le da unos cuantos golpecitos en el pecho y en el estómago y dice:*)
 ¿Y este hombre qué es lo que tiene?

SUBTENIENTA Pues eso usted lo sabrá.

DOCTOR Señora, ¿no ha visto usted
 que ahora acabo de llegar?

¹⁹ Efectivamente se trata de una citación. En la última escena del acto III, Violetta, al borde de la muerte, entrega a Alfredo su retrato: “VIOLETTA. ... Prendi quest’è l’immagine / de’ miei passati giorni; / a rammentarti torni / Colei che sì t’amò” (Piave 319).

²⁰ Un médico interviene también en la última escena de *La traviata*. Por supuesto, es un científico más profesional y serio, aunque impotente ante la muerte. “La tisi non le accorda che poche ore”, es su infiusto diagnóstico. Sin embargo, Violetta muere en paz entre los brazos del amado Alfredo tras haber perdonado a Germont.

ALFREDA No es física su dolencia
y no le digo a usted más.

SUBTENIENTA Puede que tenga hipertropia laríngea.

TOMASA ¡Jesús! ¡Qué mal tan raro!

SUBTENIENTA O mejor dicho,
lo que con seguridad tiene
es una aneurisma
en la región capilar.
¿Qué le parece, doctor?

DOCTOR ¿Yo qué sé?

SUBTENIENTA Tuve en casa a un capitán
que en tiempos de mi marido
fue su asistente, y el tal
tenía de medicina
doscientos libros o más,
y en uno de ellos leí
que la aneurisma es mortal.
¿Es esto cierto, doctor?

DOCTOR Pero yo qué sé.

SUBTENIENTA Es verdad.
Pues bien, la aneurisma es,
señores, ni más ni más
que una bolsa que se forma
en este lado de acá (el corazón),
cuya bolsa va llenándose
de sangre, ¿es esto verdad?

DOCTOR Lo ignoro completamente.

SUBTENIENTA Lo acabaré de explicar.
Cuando la bolsa está llena
dicen que hace al punto ¡crac!,
y al hacer ¡crac! no hay remedio
para el infeliz mortal.

Revienta y se queda tieso
por toda la eternidad.

ALFREDA Ay, dígame, por Dios, doctor,
que usted tal vez lo sabrá:
la bolsa de Margarito
¿estará llena?

DOCTOR Qué afán de querer saber. Lo ignoro.

MARGARITO Doctor, me muero.

ALFREDA Mamá, se muere.

SUBTENIENTA Pobre muchacho.

DOCTOR Veamos. Mala señal,
se le afila la nariz.

SUBTENIENTA ¿Se le afila? ¡Voto a san!
Pues entonces será un sable.

ALFREDA A él se le suele afilar
por quítame allá esas pajas.

DOCTOR Entonces, no hay novedad.

MARGARITO Adiós, Alfreda, me marcho
al valle de Sosafat²¹.

ALFREDA No te mueras.

MARGARITO No hay remedio,
no puedo volverme atrás.

SUBTENIENTA Margarito, viva usted.
Puede desde ahora contar
con la mano de Alfredita.

ALFREDA ¿No has escuchado a mamá?

MARGARITO Sí, ¡después del asno muerto
la cebada a! ra...

²¹ Deformación de *Josafat*. Según el María Moliner (t. II), es una manera de despedirse “por toda la eternidad, frecuentemente en tono humorístico”.

SUBTENIENTA No hay tal,
que el asno no ha muerto aún
ya que me hace usted hablar.

DOCTOR Viva usted, se lo aconsejo.

TOMASA Vive y te dejaré en paz.

ALFREDA Vive, Margarito mío,
y haré tu felicidad.

TODOS Viva usted don Margarito.

MARGARITO (*Sentándose muy tranquilo.*)
Bien sé que me va a pesar,
mas por complacer a ustedes
vuelvo a la vida.

DOCTOR ¡Ajajá!
Lo he salvado de las garras
de la muerte.

MARGARITO Es la verdad.

TOMASA Oiga un momento, doctor.
Me parece recordar
que la traviata se muere
en cuanto llega el final.
¿No es cierto?

DOCTOR Y yo qué sé.

TOMASA (Este hombre es un ganepán.)
Lo digo porque el traviato
aquí no muere.

DOCTOR Cabal.
Porque lo he curado yo.

SUBTENIENTA Niños, para celebrar
vuestro enlace en perspectiva,
más, que doy por hecho ya,
echemos un baile.

TODOS Bueno.

SUBTENIENTA ¿Y usted no sabe bailar?

DOCTOR Yo qué sé. Toque la música
y las piernas lo dirán.

Música

ALFREDA Son tantos los traviatos
que hoy andan por ahí,
que las pobres traviatas
no las dejan vivir.
¡Ay! ¡Ay!
La cosa es singular,
vivir sin trabajar.

CORO ¡Ay! ¡Ay!
Es cosa etc. etc.

MARGARITO Seré yo un traviatito
de lo poco que habrá,
te pondré las botitas,
te ayudaré a penar.
Sí, sí,
tú mandarás en mí,
seré tu maniquí.

CORO Sí, sí.

Bibliografía citada

Leal, Rine, ed. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. Tomo II. La Habana: Arte y Literatura, 1975.

Molinero, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1992.

Piave, Francesco Maria. *La traviata. Tutti i libretti di Verdi*. Ed. Luigi Baldacci. Milán: Garzanti, 1975. 293-320.

La gran rumba*

Revista cómica lírico-bufa en un acto y siete cuadros

Letra de

José R. Barreiro

Música del maestro Jorge Ankerman

Habana, julio 19 de 1896

PERSONAJES

Laureano (negro)

Tomás (negro)

Juanita (negrita)

Rosaura (mulata)

Botella (blanco)

Celador (blanco)

* De esta pieza manuscrita no constan ediciones. Lleva la firma del mismo autor y autorización de la censura con fecha del 28 de julio de 1896. Las abundantes notas y tachaduras en lápiz, así como cierto desorden ortográfico, muestran que se trata de lo que en italiano se llamaría *copione*: un borrador no destinado a la imprenta sino para uso teatral interno, en primer lugar, del director de escena, que en caso del teatro bufo coincide casi siempre con el autor de la pieza. Cada página lleva un cuño que dice: “PROPIEDAD LITERARIA / Representante en la Isla de Cuba / ANTONIO BOCETA / Mercaderes n.º 2-Apartado n.º 808 / Teléfonos [ilegible] / Habana”.

En la transcripción se ha modernizado la grafía cuando ha sido necesario, normalizando la presencia de los acentos y de los signos ortográficos según el uso actual. Además, han sido enmendadas las faltas ortográficas involuntarias, que parecen debidas a cierta prisa o falta de cuidado, respetando, sin embargo, los errores supuestamente voluntarios o las variantes lingüísticas del español bozal, vernáculo o regional de algunos personajes. Las palabras o frases que en el manuscrito son tachadas en lápiz se transcriben entre corchetes.

Acerca del autor, Rine Leal escribe: “Con apenas nueve títulos que llegan a nosotros, Barreiro se muestra un especialista en ambientes marginales, con sus mulatas y cheverones, en un difícil equilibrio entre el matonismo, machismo, la mala vida y reyertas de solar. La combinación de estos personajes con la música popular y la quiebra de la autoridad colonial, representada por los celadores gallegos que siempre llevan la peor parte, integran los móviles de su escena. Barreiro manejó como pocos la revista musical [...]. Entre matones desafiantes, gallegos sobornables, españoles villanos y negros fiñágigos y brujos (todo en esquema de la agonía colonial), su escena es un típico ejemplo del bufo, con un oído receptivo a los ritmos populares, a los que contribuyeron Martín Varona, Rafael Palau y Jorge Ankerman, una verdadera trilogía de maestros del género musical teatral” (186).

Barrio del Pilar¹ (mulata)
Barrio San Isidro (mulata)
Barrio Jesús María (mulata)
Carraguao (negro)
Calle de la Zanja² (chino)
Calle del Sol³ (blanca)
Calle Zulueta⁴ (blanca)
Calzada de la Reina⁵ (blanca)
Carlos Tercero (blanco)
Aguacate (blanca)
Callejón del Cuchillo⁶ (negro)
Ñánigo 1.^o (negro)
Ñánigo 2.^o (negro)
Ñánigo 3.^o (negro)
Guardia 1.^o (gallego)
Guardia 2.^o (gallego)
Guardia 3.^o (gallego)
Un guapo (negro)
Un vendedor de periódicos (negro)
La Rumba (mulata)
Una billetera (blanca)
Un negrito

¹ Hasta 1943 la ciudad de La Habana estaba dividida en barrios. Este y los dos siguientes pertenecen al actual municipio de La Habana Vieja, mientras que el popular barrio de Carraguao está ubicado en el municipio del Cerro.

² Una de las principales calles del barrio Chino, que actualmente pertenece al municipio de Centro Habana.

³ Junto con calle Sol, pertenece al municipio de La Habana Vieja.

⁴ En el municipio de Centro Habana, detrás de la iglesia del Ángel Custodio.

⁵ Histórica calle del actual municipio de Centro Habana; junto con Carlos Tercero, ancha y larga avenida capitalina.

⁶ Pertenece al barrio Chino.

Martín guardia (gallego)

Un guajiro (blanco)

Un timador (blanco)

Una guajira (blanca)

Coro de limpiabotas, barrios, calles, pueblo, etc.

La escena en La Habana.

Época actual

Advertencia

Los barrios y calles del reparto, lo mismo que los de la primera acometación en la escena primera, saldrán vestidos alusivamente al nombre que lleven, como los ñáñigos, que vestirán camisas de alforjas, pantalón blanco, sombrero de jipiapa y pantuflas; algunas de las calles sacarán objetos alusivos a su nombre, pero estos exagerados.

ACTO ÚNICO

Cuadro primero

Salón regio, con puerta al fondo: a la izquierda una mesa con secador de escribir, papeles, timbre, etc.; a la derecha, sillones corridos donde sentarán los barrios y calles.

Escena I

Laureano sentado escribe, los barrios Jesús María, San Isidro, Carraguau, Templete, Cristo, Punta y otros sentados, un negrito en la puerta de entrada. Al levantarse el telón hay gran algazara, Laureano suena el timbre.

LAUREANO (Agitando la campanilla.) Silencio, [...] tres barrios.

NEGRITO (Desde la puerta.) Calle del Sol. (Entra la calle.)

LAUREANO Saludo a la iluminada calle.

SOL Poco puede iluminar, sol que está tan apagado.

LAUREANO ¿Quién el brillo te ha quitado? ¿qué tienes, di?

SOL Un lunar; y en mi rudo sufrimiento nadie consuela mi alma.

LAUREANO Tenga la niñita calma, ya lo hará el ayuntamiento.

NEGRITO El callejón del Cuchillo. (Entra él.)

LAUREANO Bienvenido el matachín.

NEGRITO Calle de Aguacate. (Ella entra.)

AGUACATE Es un fruto de ensalada y delicado sabor, pues mi calle, desgraciada, tiene otro fruto peor.

LAUREANO La ditinguida calle se refiere a la del paraíso; esa es fruta prohibida.

NEGRITO Calzada de la Reina y Carlos Tercero. (Entran ellos.)

LAUREANO Do personajes ditinguidos.

CARLOS III En un tiempo fui el recreo de toda la aristocracia, hoy he perdido la gracia porque me he puesto muy feo.

REINA Mucho polvo, si no llueve, mucho fango si ha llovido y aunque suplico y lo pido, nadie en mi ayuda se mueve.

LAUREANO Pierdan cuidado lo elevado y científico personajes, que serán atendidos.

NEGRITO Calle de Zulueta. (*Entra ella, por un lado trae un remiendo grande.*)

ZULUETA Vengo loca de contenta, porque al fin se han acordado de mi lamentable estado: hoy un hombre se presenta a cumplir tan buena obra, Dios se lo habrá de pagar, pues mucho más ha de dar a quien [la] voluntad le sobra.

NEGRITO Aquí llega un grupo de calles y barrios.

LAUREANO Adelante las simultánea figura públicas. (*Entran todos los barrios y calles del reparto y se sientan. Gran algazara.*)

LAUREANO (*Suena la campanilla.*) ¡Silencio! Haya orden, señores barrios y calles de la culta, intrépida ciudad habanera: reunidos los que componen tan ditinguida reunión, para trata en sesión lógica y permanente del [simbólico] título que debemo poné al clásico y desatrosa baile música que tratamo de organizá en el solá de Peñaver; y en uso de lo derecho incandescente que me concede la democrática posición en que sobre todos me elevo, concedo la palabra afónica intermitente al barrio de San Isidro. Me aplato. (*Se sienta.*)

SAN ISIDRO (*Se levanta.*) Yo deseo que a ese baile para el cual hay tanto embollo se le llame “La gaviota”. (*Algazara general, unos dicen que sí y otros que no.*)

LAUREANO (*Sonando la campanilla.*) Silencio, orden y moralidad, tiene la palabra vibratoria esclarecida el barrio de Jesús María.

JESÚS MARÍA (*Se levanta.*) A mí me parece que el nombre más bonito es la “Paloma blanca”.
(Otra vez algazara general.)

LAUREANO Moralidad, señores, moralidad.

SAN ISIDRO Ese nombre ya está muy choteado.

JESÚS MARÍA Sí señor, tú como tienes el mar tan cerca, te acordaste de las aves marinas.

SAN ISIDRO Y tú de las palomas blancas, eso debe ser porque en tu barrio hay muchos palomares.

JESÚS MARÍA ¿Qué le parece a usted la descarada ésta?

SAN ISIDRO Y tú, entremetida paluchera⁷.

JESÚS MARÍA Lengua larga.

SAN ISIDRO Desaboría. (*Quieren irse a las manos. Algazara general.*)

LAUREANO Señora y señoore, un momento de lúgubre y funerario silencio: hable, Carraguau.

CARRAGUAU Ese bacha⁸...

LAUREANO Tenga el célebre barrio la modesta natura pa levantarse.

CARRAGUAU Eso... (*Se levanta.*) debe llamá baile tambó de ma Simona. (*Todos se echan a reír.*)

JESÚS MARÍA Compare, si el baile es con dos orquestas de a todo meter, Marianito y Valenzuela⁹, que tienen rabia en el contrabajo.

⁷ Según Pichardo, este adjetivo “en la Habana es sinónimo de *facistol*, charlatán, chacharero” (466).

⁸ El término *bacha* o *bachata*, con el cual hoy se denomina, en primer lugar, un ritmo bailable originario de la República Dominicana, en Cuba significaba, y todavía significa, ‘juerga’ o ‘diversión ruidosa’. Según Ortiz, es derivación de *cumbancha*, “voz de estirpe africana [...], antiguo baile de negros, y son al cual se bailaba, según el diccionario de la Academia” (44-45).

⁹ La referencia es a Raimundo Valenzuela y Marianito Méndez, dos célebres autores de danzones.

LAUREANO Queda sin efecto la preorativa de Carraguau.

UNOS ¡Bueno!

OTROS ¡Bravo!

LAUREANO Hable la asiática calle de la Zanja.

ZANJA Jable, jable, que cosa esa, baile, baile, yo no quieles meneo ese, va pa Cantón. ¿Cómo fue?

SAN ISIDRO Tu hueles mucho a opio, mi hermano¹⁰.

ZANJA Opio, opio, como tú lice, huele huele, yo no fuma eso opio, come sabloso cane con papa, bité, aló con frijole. ¿Cómo fue? Tú, mulata sucia, maca tabaco.

SAN ISIDRO Oye, chino relambío¹¹, a mí no me dices tú que yo masco, porque soy capaz de mascarte a ti...
(Se pretende abalanzar a él.)

ZANJA Deja, deja, yo faja duro, qué cosa jabla, ajá...
(Todos lo sujetan. Gran algazara y timbre.)

LAUREANO Quede el silencio sepulcrá retablecio y eperemo la tímida y sensata opinión del barrio que se presenta.

NEGRITO El Pilar. (Entra. Esta mulata vestirá el verdadero tipo sandunguero.)

UNOS ¡Olé!, ¡Olé!

OTROS Arriba, chiquita.

¹⁰ En el cliché popular del chino inmigrado, que se viene fijando a finales del siglo XIX, entran siempre cuatro características: el consumo muy abundante de arroz, el aislamiento, el afán lucrativo y la adicción al opio, como bien atestigua esta guaracha: “Verás a todos los chinos, / cuando vienen de Cantón, / comer arroz con palitos / y vivir en reunión // [...] / Muchas quieren a los chinos, / y se dejan camelar, / porque dan mucho dinero / y se dejan engañar. // Pero no tiene amor propio / la que a un chino quiere amar, / porque el chino fuma opio / y molesta a los demás” (*Guarachas cubanas* 13).

¹¹ Corrupción de *relamido*; en Cuba, sinónimo de *descarado* (Pichardo 523).

Escena II

Dichos y el barrio del Pilar.

Música

PILAR La mulata más hermosa
que esta tierra supo dar¹²
es por lo dulce y sabrosa
la del barrio del Pilar.
Todos me ofrecen su amor
con frenética pasión
y hay que verme, sí señor,
cuando reviento un danzón.
Esa soy yo,
la mulatona
más sabrosa
que el país dio.

CORO Viva la bachata,
vamos a bailar
que esta es la mulata
del Pilar.

Hablado

LAUREANO Hermosa y hechicera mulata angélica celete,
aquí esperamo todos por tu parecé acústico y conciso.

PILAR ¿De qué se trata, señores?

LAUREANO De bautizá con simbólico nombre el gran
baile matiná que pensamo celebrá.

PILAR Si me dan los barrios un voto de confianza, hablaré.

¹² Alusión a la célebre definición que dio Cristóbal Colón de la isla de Cuba: “La tierra más hermosa que ojos humanos han visto”.

TODOS Sí, sí, que hable.

LAUREANO Se le concede el lumínico voto.

PILAR Pues entonces ya está bautizado,
se llamará “La gran rumba”.

UNOS ¡Muy bien! (*Muchos aplausos.*)

OTROS ¡Bueno!

TODOS ¡Bravo!

PILAR Pero antes de todo, quiero tener el gusto de presentar
a ustedes un negro catedrático que acaba de llegar
de Bainoa, con el objeto de visitar La Habana.

Escena III

Dichos y Tomás con frac y bomba, vestido algo ridículo.

TOMÁS Presente el pesonaje científico.

LAUREANO Tanto guto en participá la etreché de su mano.
(*Se la dan.*)

TOMÁS Me tralimito.

LAUREANO Me aplato¹³.

¹³ El procedimiento lingüístico de los dos “negros catedráticos” que figuran en el reparto de *La gran rumba*, y que a partir de esta tercera escena hacen de pareja fija en el escenario, es básicamente paródico y, como casi siempre pasa con los personajes bufos de proveniencia peninsular (gallegos, catalanes y curros), no se apoya nunca en procedimientos estables y homogéneos. Laureano y Tomás tienen una forma de hablar muy cercana al español coloquial, que dominan muy bien, con una tendencia al empleo de palabras de código lingüístico “alto”, a menudo deformadas (*ilimíñese, me tralimito*). Sin embargo, su español presenta algunas de las reducciones consonánticas asociadas al español atlántico señaladas por Lipski (146), es decir: caída de /s/ y /d/ delante de consonante (*ditinguida, colorao, uté*); pérdida de /r/, /d/, /s/, /y/ finales (*sepulcrá eperemo, amo*); caída de /d/ intervocálica (*cupao*); seseo, o sea, substitución gráfica de /c/, /z/ por /s/ (*fuetaso*); apócope de *nada y para*; caída de /s/, /l/, /r/ en final de palabra; ausencia de concordancia de género y número en nombres y adjetivos.

Música

TOMÁS Catedrático todos me llaman
 por lo sabio y discreto que soy
 y no hay de la etiópica raza
 otro sé racioná como yo.
 En el barrio lo negro me bucan
 y me dicen el gran oradó,
 las mulatas se vuelven chifladas
 pa trancá mi gentí corazón.

CORO Qué paluchero este negro llegó.

TOMÁS Yo no soy majadero
 porque a todas quiero con amó.

CORO Con qué descaro viene a presumí.

TOMÁS Las negritas se dislocan
 para conseguirme a mí.

CORO Qué presuncioso el negro es,
 no hay en La Habana otro mejor,
 toda mujer cae a sus pies
 sin resistir loca de amor.

Hablado

TOMÁS Ya saben, la simpáticas presente, todo el numen
 hitórico racioná que poseo en la cúpide elevada
 de Mofeo, que es dió del sacrílego amó.

JESÚS MARÍA Quedamos enterados de todo.

TOMÁS Me tralimito.

LAUREANO Inimitable ninfa de la celete mansió terrená,
 ilimínese cada una con su humore privilegiado
 al barrio de su destino candoroso.

TOMÁS Tendré el má inusitado plasé en asistí a la metafísica
 y enciclopédica rumba.

Salen todos los barrios y calles cantando y bailando “Quién ha visto un figurín sin fósforos”.

Escena IV

Laureano y Tomás.

TOMÁS Invisible y terapéutico amigo.

LAUREANO Me tralimito.

TOMÁS Me aplato: sería pa mí sublime satisfacción, me acompaña su ditinguida pesona a visitá lo ameno y etratético lugare comune de tan mítica ciudad habanera.

LAUREANO Con el má emblemático plasé seguiré a uté en su ecusión automática po lo má calcinante que ofrece tan ilusorio panorama.

TOMÁS Anticipo las má fecunda gracia al poético caballero y tengo el bético honó de ofrecé a uté mi muculoso brazo. (*Se enganchan de brazo y pasean.*)

LAUREANO En la unidá etá la fuesa de todo ciudadano radicá.

TOMÁS Fervente oratoria singulá de todos lo sere rasionale.

LAUREANO Centro giratorio de todo planeta fijo.

TOMÁS La filantropía y magnitud debe ser recíproca.

LAUREANO Y envuelta en lo miterio orgánico de la morá. (*Mutis.*)

Cuadro segundo

Una calle de La Habana.

Escena I

Laureano y Tomás de brazo.

TOMÁS Cada vé etoy má lógicamente asombrado de la inverosímile cosa que se admirán en esta poética ciudad.

LAUREANO Pues toavía no vieron su ilumínicos ojo toito lo que encierra en su centro varoní la deconsolada capitá.

TOMÁS ¿Quién é esa negrita prieta que dirige su meditabundo paso a este sensible lugá?

LAUREANO Esa joven mítica morena etiópica es una negrita de solá.

TOMÁS ¡Qué bella y sonrosada fisonomía maculina!

LAUREANO Ilímínese a eta frondosa equina e escucharemos lo que entone su melancólica gó.

TOMÁS Me aplato.

LAUREANO Me tralimito. (*Van hacia la derecha.*)

Escena II

Dichos y Juanita, entrando.

Música¹⁴

JUANITA Pobre, negra,
la que tiene que lavar
y su vida
en la batea pasar,

¹⁴ Todo parece indicar que este número musical es una versión cubana del *Tango de la Menegilda*, que pertenece a *La Gran Vía*. Consta que esta zarzuela de ambiente

pues con jabón y plancha
trabajo siempre para vivir
y la ropa sin mancha
siempre el marchante ha de recibir.
Cuando yo llegué aquí
del ingenio del amo Gaspar
en La Habana aprendí
a lavar y a coser y planchar,
pero viendo que un negrito
me quería enamorar,
consulté con una amiga
y al punto me dijo
te debes casar.
A los cinco meses
de las relaciones
el negro a la cárcel
por robo se fue

madrileño escrita en 1886 por Federico Chueca y Joaquín Valverde fue representada en La Habana, ya que una partitura manuscrita de dicha obra se conserva en el fondo musical del teatro Tacón (que hoy se encuentra en el capitalino Museo Nacional de la Música).

Las analogías en la forma y en el contenido son evidentes en el siguiente: “TANGO DE LA MENEGILDA (*Letra de Felipe Pérez González*): Pobre, chica, / la que tiene que servir, / más va... liera, / que se llegase a morir, / porque si es que no sabe, / por las mañanas brujulear, / aunque mil años viva, / su paradero es el ‘hospital’. / Cuando yo vine aquí, / lo primero que al pelo aprendí / fue a fregar, a barrer, a guisar, / a planchar y a coser... / pero viendo que estas cosas / no me hacían prosperar, / consulté con mi conciencia, / y al punto me dijo, / ¡aprende a sisar!, / ¡aprende a sisar!, / ¡aprende a sisar! // Salí tan mañosa, / que al cabo de un año, / tenía seis trajes de seda y satén, / y a nada que ustedes, / discurran un poco... / ya saben, o al menos, / se habrán figurao, / de donde saldría, / para ello, el parné. // Yo iba, sola, / por la mañana a comprar, / y me daban tres duros para pagar, / y de sesenta reales, gastaba treinta, / o un poco más, / y lo que me sobraba, / me lo guardaba, un ‘militar’. / Yo no sé, cómo fue, / que un domingo después de comer, / yo no sé, qué pasó, / que mi ama a la calle me echó, / pero al darme el señorito, / la cartilla y el parné, / me decía por lo bajo, / Te espero en Eslava, / ¡tomando café! / ¡tomando café! / ¡tomando café! // Después de este hombre, / serví a un boticario, / serví a una señora, / que andaba muy mal, / me vine a esta casa, / y allí estoy al pelo, / pues sirvo tan bueno, / que cobro escalera, / y yo soy el ama, / y punto final”.

y ahora solita
 [me tienen ustedes]
 señores estoy
 y tengo ganita de estar casadita,
 por eso me voy.
 [Yo iba siempre
 a Irijoa a bailar
 y los negros
 me venían a sacar.
 Pues mientras en la danza
 letras hacia mi bailador
 yo daba mis rabazos
 envenenando al espectador.
 Pero un día pasó
 que un negrito me quiso llevar
 cuando el baile acabó
 al jardín en el lunch a cenar,
 pero viendo ciertas cosas
 dos guardias y un celador,
 al vivac¹⁵ a mí me llevaron
 y a Isla de Pinos¹⁶ a mi bailador.
 Después de este lance
 tuve algunos más,
 pasé cuanto puede
 cualquiera pasar
 y ahora señores
 me voy a marchar,
 pues tengo en mi casa
 la ropa esperando
 para almidonar.]

¹⁵ En el siglo xix y buena parte del siglo xx, se le decía *vivac* a la cárcel municipal.

¹⁶ La actual Isla de la Juventud, antes Isla de Pinos, fue colonizada a principios del siglo xix por los españoles y bautizada Colonia Amalia. Allí pronto se construyó una gran prisión, que bajo la presidencia del general Machado, en la segunda década del siglo xx, fue transformada en el Presidio Modelo, y como tal funcionó hasta 1959.

TOMÁS Preciosa y hechizada negrita, de la regione africana.

JUANITA Oiga usted, majá muerto, yo no soy del África;
sepa usted para otra vez que yo nací en la Mocha¹⁷
y me crié en Remanganaguas¹⁸.

LAUREANO Dipense la prosaica morenica, el ridículo
y cariñoso caballero no ha pretendido...

TOMÁS Diafamá la pulcritud pregaminosa de su soluble
virtud.

JUANITA (Estos parece que son periodistas.)
Los caballeros no se molestarán...

LAUREANO Vuelva la tranquilidad a retratarse en tu pálido rostro.

JUANITA Yo decía...

TOMÁS Comprendemo la preorativa singulá de eso labio de
mamey.

JUANITA Yo soy la bandera, y...

LAUREANO Lavan...

TOMÁS Dera.

JUANITA Sí señor.

TOMÁS Lo mimito que yo me traponía.

LAUREANO ¿Y la episódica niña, vive soltera?

TOMAS (¡Qué me guta, eta negrita!)

JUANITA Sí señor, es decir, tengo mi novio.

LAUREANO Se lo figuraba mi numen poético por lo colorao
de tu prieto coló.

JUANITA Miren, ahí viene ya él.

¹⁷ Pueblo a quince kilómetros de Matanzas.

¹⁸ Pueblo en la actual provincia de Santiago de Cuba.

TOMÁS Quién dice su gó angelicá.

JUANITA Mi novio, y me voy porque si me encuentra con ustedes me remete una paliza que tiene bilongo¹⁹. (*Mutis.*)

LAUREANO Debe sé algún comeciante.

VENDEDOR De la lucha, a última hora.
(Dice esto en la escena y hace mutis.)

TOMÁS Se ha equivocao, el sabio caballero.

LAUREANO Uté dirá.

TOMÁS El novio no è comeciante.

LAUREANO Ya lo veo que es de la prensa periódica periodística.

Escena III

Dichos y Rosaura, que entra y le da en el hombro a Tomás.

ROSAURA ¿Qué hay, mi compae?

TOMÁS No tengo el elevao honó de conocé a la simpática rubia.

ROSAURA ¿No, eh? Pues venga usted, pedazo de carbón, a ponerse un vino. (¿Habrá visto usted que relambío son etos negros?). (*Mutis.*)

TOMÁS ¿Quién es esa malévola figura?

LAUREANO Me paece que é una paloma de hitórico moralizao palomá. (*Entrando con un cuchillo en la mano se va para encima de Tomás.*)

¹⁹ El término, aún presente en el habla popular y en un son homónimo de Rodríguez Fife escrito en la década de los cincuenta del siglo pasado, significa ‘hechizo’, ‘brujería’, y pertenece al léxico religioso afrocubano. Según Díaz Fabelo (26) el término es congo. Anteriormente, Ortiz (56) lo había definido como voz de probable origen lucumí, corrupción de *birongo*.

GUAPO ¡Hey! Bron qui on bó, hasta que moriopo sobarié²⁰.

TOMÁS (*Retrocediendo.*) Envaine el mosaico floretista.

GUAPO Conmigo ná. ¡Hey! Le aflojo a usted un puñalaso...

TOMÁS Si ya lo sé... (*Poniendo la bomba.*)

LAUREANO Ete nos ecabecha; lo mimito que tasajo, brujo nos va dejá.

GUAPO Me voy, porque aquí no hay ná, ni guapos, ni quien sepa meté do buena puñalá: en qui quen, ¡hey!, hasta que moriopo sobarié. (*Mutis.*)

TOMÁS ¿É posible, cívico y reputable compañero, eta guapería terapéutica en una capitá civilizada?

LAUREANO Ese es un guapo de Jesús María.
(*Suenan fuera varios tiros.*)

TOMÁS ¿Qué sucede con eso fuetaso?

LAUREANO Son unos ñáñigos, ilimenémonos de ete peligroso lugá.

TOMÁS Me aflojo de aquí.

LAUREANO Me reviento. (*Mutis los dos.*)

Escena IV

Ñáñigos 1.^o, 2.^o y 3.^o.

Música

1.^o Soy de Cori Ofó.

2.^o Soy de Ebión.

3.^o Yo Macaró.

²⁰ Especie de saludo-amenaza en jerigonza, donde es posible distinguir el término *bronca*, el término ñáñigo *moropo* ('cabeza') y el verbo *sobar*.

LOS TRES Somos los que cobramos
siempre el barato
y tenemos al barrio
boca pa bajo.

- 1.^o Mis papeles de guapo
- 2.^o los tiene el yamba²¹
- 3.^o y el celador.

LOS TRES [Hace un mes que llegamos
de Isla de Pinos
y a presidio tan solo
tres veces fuimos.
Tenemos el cuerpo
con signos marcado
y en varios partidos
nos hemos jurado.
De crímenes, robos,
no quiero acordar,
de estafas y timos
mucho hay que contar.]
El ñañiguismo en La Habana
es juego de distracción
para aflojar puñaladas
que parten el corazón.
Pues por si acaso
la bronca se armó
llevó en la cintura
mi cuchillo yo,
y al que se lo afloje
por casualidad
para el necrocomio
va sin más tardar.
*(Bailan y asoman los guardias
sacando los sables, luego se esconden.)*

²¹ Posible corrupción del término ñáñigo *ambia* ('compadre').

[Cuando en la cárcel entramos,
por dar una puñalá
los del juego con dinero
consiguen la libertad
y una vez ya libres
de nuestra prisión
de nuevo evaporamos
en la ocupación
de formar quimeras,
tiros y piedras
y damos a cualquiera
una puñalá.]

TRES GUARDIAS (*Prendiéndolos, los amarran con una soga
mientras cantan, y al último les dejan
la mano derecha suelta.*)

Ya verán ahora
los ñáñigos estos,
entran en la cárcel
porque ese es su puesto.
Que digan las tunas
las muertes que harán
incomunicados
dentro del vivac.

(*El último, al verse con las manos libres,
saca una cuchilla del bolsillo y corta la soga de los tres.
Los guardias siguen con la soga, creídos que los llevan.*)

LOS ÑÁÑIGOS (*Burlándose.*)

Ay, qué policía
más particular,
que a los prisioneros
dejan escapar
y muy satisfechos
llegan al vivac
creyendo los bobos
que los presos van. (*Mutis.*)

*Mutación***Cuadro tercero**

Parque Central.

En una de las sillas sentado, está Botella, borracho, con un cabo de tabaco en la boca y seis o siete perros amarrados con sogas. Laureano y Tomás llegan mientras estos hablan. Botella llamará silbando a un perro que se deja acercar por su lado.

Escena I

Botella sentado. Tomás y Laureano entran.

TOMÁS	Cada ve voy má en asombro.
LAUREANO	Este es el parque centrá.
TOMÁS	Pintoreco edificio de la antigua moderna.
LAUREANO	Punto de reunión familiá de toito la abitante de la luna ²² .
TOMÁS	¿É posible que eso ciudadano del hemisferio abandonen su etérea mansión terrená pa vení a reunirse a ete lugá?
LAUREANO	Y no siempre pueden disfrutá de tan mágica sabrosura.
TOMÁS	¿Hay algún cetáceo que lo impida?
LAUREANO	No señoró, pero hay mucho salvaguardia aflojando fuetaso de machete ata el celete foso municipá.
TOMÁS	En aqué mullido sofá, creo distinguí con mi telescopica mirada un sé invisible.
LAUREANO	Es un abitante que reposa en brazo de Neptuno, dios del sonámbulo sueño.

²² La alusión es a una pieza de Raimundo Cabrera, *Del parque a la luna*, exitosa zarzuela revista cómico-lírica que solo en 1888 logró ciento seis representaciones en el teatro Cervantes de La Habana.

Escena II

Dichos y una billetera.

BILLETERA El cuatro mil dos, ¿quiere usted un pedacito?

TOMÁS No gato ese numérico papé.

BILLETERA Con este número se la saca usted.

LAUREANO Puede reventarse la clandestina vendedora.

BILLETERA Compre usted este y se salva.

TOMÁS Señora, tenga la cortesía de iliminarse.

BILLETERA Mire: este seguro cae en el gordo.

LAUREANO No gastamo, señora.

BILLETERA Vamos, usted se va a quedar con este.
¡Qué número más bonito!

TOMÁS Haga el favó de no molestá má a lo ciudadano.

BILLETERA Cincuenta mil pesos; vamos, aquí está su suerte.

LAUREANO Permita el fatídico amigo su desarrollao brazo.
(*Se dan el brazo.*)

BILLETERA Mil uno: bonito número, seguro en este sale.

TOMÁS (Mal rayo sulfuroso te parta.)

LAUREANO Adió, señora.

BILLETERA Dos mil cero uno: este es el gordo.

TOMÁS Memorias a la familia.

LAUREANO (¡Qué abusos se pemiten en esta Habana!)

TOMÁS (Nada má que moletando al gallardo transeúnte.)
(*Mutis los dos.*)

BILLETERA Adiós, tisones, estos negros desde el año nuventa
y cuatro tienen un orgullo... Pueden dar gracias al
callejón de Bernal, que célebre se hizo ese callejón.
(*Mutis pregonando billetes.*)

Escena III

Botella solo, se levanta trayendo amarrados los perros.

BOTELLA Nada, que estoy convencido
que es un relajo La Habana,
sigamos pues la jarana;
el país está perdido,
ya no se ve aquella gente
que al parque a veces venía
y en cuantico les pedía
me daban para aguardiente.
(A los perros.)
Vaya, dejen la chancleta
y no alcen tanto los rabos. *(Pausa.)*
Por los vivos diez centavos,
los muertos una peseta;
desde que el bando leí
mi porvenir es hermoso:
llevando perros al foso
se vive. Mírenme a mí:
con estos, setenta y pico
a real. Es muy barato,
pero en cambio yo los mato
y así el real duplico.
[El bando ha sido elocuente,
al menos yo me he salvado,
creo que llevo tomado
treinta litros de aguardiente.
Siempre por algo se empieza,
los bandos se necesitan
porque con ellos se quitan
lo que estorba y se tropieza:]
acabe la mancha herpética
que nos va trayendo el hambre
y quiten esos alambres
donde va la luz eléctrica:

[en verdad que me hace gracia
que aquí se consienta esto,
el aguardiente yo apuesto
en que pronto otra desgracia
eléctrica hemos de ver:
¿la luz un peligro encierra?
Mándenla ustedes poner
por debajo de la tierra.]
Vaya, ¿que en el mundo entero
esos alambres no hay?
Creo que hasta en Paraguay,
y equivocarme no quiero,
va metida en cañerías
esa luz clara y hermosa:
¿verdad que es iluminosa?
Se apaga todos los días; (*Toma un par de buches.*)
creo que aquí viene gente,
en fin me voy a marchar
estos perros a entregar: (*Toma otra vez.*)
¡qué bueno es el aguardiente!
Y si aquí hay algún crítico,
pues están en todos los lados,
cónstele que soy político
del alcohol de treinta grados.
(*Toma uno o varios buches.*)
Entra ferrocarril. (*Mutis.*)

Escena IV

Coro de limpiabotas. Todos salen con cajón.

Música

CORO Somos los limpia botas
 de la ciudad,
 gente siempre dispuesta

para limpiar,
nuestra vida se pasa
con el cajón
casi siempre silbando
este danzón.

(*Hincan una rodilla en tierra,
sacan los cepillos y acompañan encima
del cajón un danzón cortico que silbarán.*)

Para los amarillos
buen casimir
que con naranja y aceite
ya el brillo di.

Dale, dale, dale
cepillo al betún,
limpia, compañero,
pum. (*Dan un golpe en el cajón.*)

Vamos con el otro
y pronto acabar,
pues tiene el marchante
hoy que pasear.

Ya acabé, sí señor,
que brillo llevarán
lo mismo que charol
los botines van.

(*Dan dos golpes en el cajón y dicen todos.*)

Hablado

¡Limpia! (*Mutis al son de la música.*)

*Mutación***Cuadro cuarto**

Calzada de Galeano, dejándose ver la plaza del Vapor.

Escena I

Laureano y Tomás figuran acabar de apearse de un coche.

TOMÁS Paece que hata lo cochero me conocen en la cava que soy de Bainoa.

LAUREANO Son uno abusadore superlativo.

TOMÁS ¿No tienen un regolamento especiá científico?

LAUREANO Sí señó, pero en La Habana se observan los cánones de las leyes orgánicas, con que deben regir sus mutuos destinos la ciudad atmosférica de... (*En este momento le cae a Tomás por encima porción de basura que arrojan de un balcón.*)

TOMÁS No hay moralidad.

LAUREANO Eso mimo digo yo, pero un día caerá...

TOMÁS No se molete, el matemático ya cayó.

LAUREANO (*Viéndolo sucio.*) ¡Qué miro con mi vita luminosa!

TOMÁS Pué na', que acaban de infrigí la ley cívico municipá, bonito me han pueto el flú de etiqueta.

LAUREANO Eto no se debe soportá.

TOMÁS Eto es indigno de la Habana habanera ilustre juvení y acrisolada.

LAUREANO Por aquí pasa un doctó de la ley, le llamaré.

TOMÁS Eso mimito, que venga a castigá ete desorden nacioná.

LAUREANO (*Sale el guardia.*) Permita el ditinguidísimo generá policiaco.

Escena II

Dichos y Martín, guardia gallego.

MARTÍN ¿Qué se le ofrece?

LAUREANO Dedique su señoría ilustre una compasiva mirada pa ete caballero.

MARTÍN (¿Cómu? ¿ya los nejrus son caballeros?)

TOMÁS Mire el atleta municipá pa ete hemoso flú flamante.

MARTÍN (El demoniu me lleve, si no es de casa Guillot). Bueno, ya lo veo, parece que está usted reñido con el cepillo, porque a la verdad...

LAUREANO Precisamente eso.

MARTÍN Bueno, pero eso qué...

TOMÁS Pues, de ese piramidá balcón acaban de arrojarme porción de pestífera basura.

MARTÍN Aléjrese usted de eso.

TOMÁS ¿Cómo é posible...?

MARTÍN Cumpadre, eso se limpia ensejida.

LAUREANO Pero nosotros queremos que esa metafísica ley...

MARTÍN Ui, ui, no me anden con palabrejas extrañas, la ley no reza con ese balcón.

TOMÁS ¿É posible? ¿Y por qué?

MARTÍN ¿Ustedes no están viendo que esa es la casa del marqués del ajuacate?

LAUREANO ¿Un marqué? ¡Me aplato!

TOMÁS ¿Un marqué? ¡Me tralimito!

MARTÍN Pur Santiaju, que si lleja a ser de otro lado, le clavo la multa.

TOMÁS Dipense el veniático, caballero.
(¡Qué cosas se ven en esta Habana...!)

LAUREANO ¡Quede con Dió, el representante de la ley!
(¡Qué abuso superlativo!, si no fuera marqués...)

MARTÍN Vayan cun Dios. (*Mutis Tomás y Laureano.*) Vamos a durmir un rato porque esta noche tenemos galeo, con la rumba esa de arroz con frigoles, apuesto que hay bronca y aljuno cae... (*En este momento resbala con la semilla de un mango y cae al suelo.*) Mal rayo te parta. (*Se levanta.*) Por poquito me reviento; lo que es, tú no te escapas sin la multa. (*Saca el papel y apunta.*) Diez pesos, por no haber avisado que estabas ahí, el demonio me lleve si no me relajé de la cintura. (*Mutis cojeando.* Breve pausa y atraviesa la calle una rumba de negros y negras con tambores, cantando uno de esos cantos tan populares entre ellos.)

*Mutación***Cuadro quinto**

Campo de Marte, tomado de manera que quede la pila al centro y se vea caer el agua en pintura.

Escena I

Guajiro y guajira. Miran extasiados la pila del agua.

GUAJIRA Ave María, Telésforo, mira cómo cae ese chorro,
qué cosa más bonita si tuviéramos eso en el sitio,
qué buena pila de agua para beber los animales.

GUAJIRO Cállate, mujer de los diablos, ¿tú no ves que viene
empujado el chorro por una máquina?

GUAJIRA ¿Y dónde está la máquina, que yo no la veo?

GUAJIRO ¡Qué bruta eres, Indalecia!
La máquina está escondida para que naide la vea.

GUAJIRA ¿Tú no ves la llovizna que hace?

GUAJIRO Ya lo creo, mujer, parece lo mismito que un aguacero.

GUAJIRA ¿Por qué no compras una maquinita de esas
y te llevas el tubo para el sitio?

GUAJIRO Veremos lo que cobran por ella.

GUAJIRA Mira cuántas flores, ¿serán naturales del campo?

GUAJIRO A mí me parece que no, deben ser hechas de papel.

GUAJIRA Pero el caso es que huelen...
(Pasean mirando los jardines.)

Escena II

Dichos y el timador.

TIMADOR (*Vestido muy elegante.*) Dos guajiros... veremos si le afano algo. Buenas noche, amigos.

GUAJIRO Felices, caballero.

GUAJIRA Muy buenas.

TIMADOR Están ustedes contemplando los jardines y esa fuente tan poética.

GUAJIRA Sí señor, está muy bonito.

GUAJIRO Lo que es por el sitio, no se ven estas flores.

TIMADOR Se lo creo, esto es maravilloso, el agua elevada a tanta altura hace surcar a su rededor, como chispas de plata, esas preciosas gotas de agua. Las simultáneas flores pintadas de los más vivos colores dan un aspecto pintoresco a tan ameno lugar y embalsaman el aire que se aspira con sus perfumados colores... (*Durante este parlamento los guajiros quedan embobados y el timador con mucha astucia les registra todos los bolsillos y al fin dice aparte:* Nada, ni una perra chica.) En fin, señores, es muy larga de contar esa historia, y se me hace tarde, conque diviértanse mucho y buenas noches.

GUAJIRO Vaya usted con Dios.

GUAJIRA Adiós, caballerito.

TIMADOR (Ni un pimiento, saliva perdida.)
(*Mutis el timador.*)

GUAJIRA ¡Qué bien se explicotea ese señor!

GUAJIRO Ya lo creo, debe ser lo menos diputado por alacranes.

GUAJIRA Mira, vámonos arrimando pa bajo, que son cerca de las ocho y quiero oir la retreta.

GUAJIRO Cuando tú quieras, Indalecia.

GUAJIRA Ya que sabe Dios cuándo volveremos a vernos en otra,
hemos de ir hasta el teatro Irijoa.

GUAJIRO Sí que iremos, pero mañana me acompañarás al mata-
dero, que quiero ver beneficiar mis dos terneras.

GUAJIRA ¡Qué gusto tienes en verlas patalear! (*Mutis.*)

Escena III

Laureano y Tomás.

TOMÁS Delicioso jadín de Baco.

LAUREANO [Hitórico campo de Marte.]

TOMÁS Figura exótica de un cementerio balneario.

LAUREANO No debe pronunciá eso el amigo,
poque muy ceca del fúnebre lugá hay
quien pueda rechazá tan anónima opinión.

TOMÁS Me aplato.

LAUREANO Me tralimito.

TOMÁS Agua líquida materiá se deprende
de la regiones etéreas.

LAUREANO Manantiá candente de la superficie verticá.
(*Quedan viendo la pila del agua entusiasmados.*)

Escena IV

Dichos y el timador.

TIMADOR (Veremos si estos dos negros traen alguna cosa.)
Tengan buenas noches los distinguidos e ilustres
caballeros.

TOMÁS Me aplato.

LAUREANO Me tralimito.

TIMADOR (Estos son catedráticos.) Están ustedes contemplando tan pintoresca belleza.

LAUREANO Sí señó, admirando la obra filantrópica hemisférica de la naturaleza vulnerable.

TIMADOR (¡Qué animal!) Esto es hermosísimo; gracias a un sabio ingeniero podemos disfrutar de tan sabrosa agua. (*Durante [mientras] les habla, los despoja a los dos de reloj, cartera, pañuelo, fósforos y cigarros.*) Los jardines son obra de otro hombre que quiso embalsamar su morada con el mágico ambiente de las flores. Claro, vivía cerca de aquí, en esa misma época que construía esta especie de cementerio. En el hospital escaseaba todo, alimentos, ropas, y no quiero decir nada como estaban las casas de socorro, en estado preagónico: gracias a Romero Leal, que supo sostener la suya, a buena altura se salvaban algunos heridos, las pagas atrasadísimas pero en cambio mucho jardín, mucha flor, mucha planta (y mucho estúpido a quien robar hasta los zapatos).

LAUREANO (Me aplato.)

TOMÁS (Me tralimito.)

TIMADOR Y siento abandonar tan simpática compañía, pero mis ocupaciones me esperan, Luis Robé, en Prado número uno. Señores... (*Saluda y mutis.*)

LAUREANO Beso los pies... (*Saluda.*)

TOMÁS Místico servidor... (*Saluda.*)

LAUREANO Mucha falta de ortografía en su operación versificada.

TOMÁS (*Viéndose sin reloj.*) Pero mucha estética ligereza en su maquinale mano. ¡Me ha robao el reloj!

LAUREANO ¡Qué oigo...! Digo, y a mí también.

TOMÁS ¡Ataja, ataja!

LAUREANO Ahí va, ¡ataja! (*Mutis corriendo.*)

*Mutación***Cuadro sexto**

Calle.

Escena I

La Rumba y coro general de negros, mulatas, blancos, etcétera.

Música

LA RUMBA Yo soy la Rumba, señores,
la bacha y la francachela,
reina soy de la canela
y hermosa como las flores.
El que quisiera venir
esta noche a la bachata
aquí tienen la mulata
que bailará hasta morir.

TODOS Vengan, caballeros,
conmigo a la bacha,
¡y verán qué dulce
es nuestra guaracha! (*Bailan todos.*)

Hablado

LA RUMBA Señores, ¡viva la gran rumba!

TODOS ¡Viva!

Escena II

Dichos y el celador.

CELADOR Un momento, señores, de orden superior
queda suspendida la rumba. (*Asombro general.*)

Pero no hay novedad, como quiera que es,
en mi barrio ya lo arreglaré con la presidenta:
puede desde luego efectuarse “La gran rumba”.

LA RUMBA ¡Viva el celador!

TODOS ¡Viva!

CELADOR [Y tú, público ilustrado,
si la rumba te ha gustado
da un aplauso por favor
para que pueda su autor
presentarse en el tablado.]

Escena última

Dichos y Tomás con Laureano.

TOMÁS Permítame el jefe absoluto y radicá del barrio.

LAUREANO Una palabra concisa.

TOMÁS ¿No podrá el ilustre público generá ve,
aunque sea de lejo, la bailable reunión?

CELADOR Sí señor, con muchísimo gusto.
¿Para quién fue proyectada esta rumba? ¡Para él!

TODOS ¡Para él!

CELADOR Pues es muy justo, ¡que la vea!

TOMÁS Me aplato.

LAUREANO Me tralimito.
(*Salen todos cantando y bailando “El amolador”.*)

CELADOR Pues vamos allá.

TODOS Vamos.

*Mutación***Cuadro séptimo**

Espléndido salón de baile a todo lujo: la orquesta tocará un danzón, todos bailan, entre los bailadores, unos hacen posiciones ridículas en la danza, otros no saben bailar, los que están sentados se burlan de los que bailan mal, hasta que por fin al largo rato se arma una gran bronca a causa de varios incidentes entre los bailadores por tropiezos, etcétera; en el apogeo de la safacoca²³ cae el telón pausado. Se recomienda mucho este final a los actores.

Fin de la revista

Habana, julio 9 de 1896
Barreiro

²³ Según Fernando Ortiz, significa “riña, escándalo, tumulto” (395), pero no hay una etimología segura y la hipótesis de su origen lucumí es discutible. En el siglo XIX era voz difundida también en la Argentina, ya que en una narración de Eugenio Cambaceres Alais (*Música sentimental. Silbidos de un vago*, 1884) se emplea para indicar confusión.

Bibliografía citada

Díaz Fabelo, Teodoro. *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba*. Santiago de Cuba: Casa del Caribe, 1997.

Fernando Ortiz. *Glosario de afronegros*. 1924. La Habana: Ciencias Sociales, 1990.

Guarachas cubanas. Curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas. 1882. Ed. Antón Arrufat. La Habana: Artes Gráficas, 1963.

Leal, Rine, ed. *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. Tomo II. La Habana: Arte y Literatura, 1975.

Lipski, John. “Las lenguas criollas (afro)ibéricas: el estado de la cuestión”. Conferencia dictada en la Universidad de Madrid el 19 de diciembre del 2001. Web. <www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/HLE/LIPSKI-LENGUAS%20CRIOLLAS%20AFROIBERICAS.pdf>.

Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. 1875. La Habana: Ciencias Sociales, 1985.

Este libro se terminó de imprimir
y encuadrinar en abril del 2018
en Bogotá, D. C., Colombia.

Se compuso en caracteres
Adobe Garamond Pro.

